عَلاقَةُ النَّقدِ بِالإِبدَاعِ الأَدَبِيِّ

بِقَلَم د. مَاجِدَة حَمُّود

منشـــورات وزارة الثقـــافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٧

علاقة النقد بالابداع الأدبي / بقلم ماجدة حمود . -
دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٩٧ . - ٢٥٦ص؛ ٢٤سم . -
(دراسات نقدية عربية، ، ١٩) .

١- ٨١٠ر٩ ح م و ع ٢- العنوان ٣- حمود
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ٩٦٠ / ٦ /١٩٩٧

دراسات نقدية عربية
« ١٩ »

المحتوى

مقدمة

ثمة علاقة وثيقة بين الإبداع والنقد، إذ لايمكن أن نجد أدباً دون نقد كما لايمكن أن نجد نقداً دون إبداع، بل نستطيع القول بكل ثقة ان في أعماق كل مبدع يكمن ناقد، وان لم يمارس النقد على أدب غيره، إذ من المؤكد أنه يمارس النقد على أدبه تصحيحاً وتشذيباً وصقلاً، دون أن يعي في كثير من الأحيان، أنه يمارس فعالية نقدية.

وقد لاحظت أنه رغم أهمية هذه العلاقة بين النقد والابداع، لايوجد في مكتبتنا العربية كتاب يتناولها بالدراسة، سواء على المستوى النظري أم على المستوى التطبيقي.

لذلك يعد هذا الكتاب محاولة أولية لرصد هذه العلاقة عبر مفهومات نظرية عامة، نجدها في الفصل الأول، لتبين لنا ماهي الممارسة الابداعية وماهي الممارسة النقدية ثم أثر كل منهما في الآخر وبذلك ترصد العلاقة بينهما.

كما حاولت رصد هذه العلاقة على المستوى التطبيقي، في الفصل الثاني، تناولت فيه شاعراً ناقداً قديماً هو ابن المعتز، لأبيّن امتداد هذه الظاهرة الى الأدب العربي في العصور الماضية، ثم تناولت بعض الأدباء النقاد المحدثين.

(جبرا ابراهيم جبرا، ادونيس، عبد الرحمن منيف، غالب هلسا، غسان كنفاني، لطيفة الزيات، يحي حقي).

ولا يمكنني أن أدعي أن هؤلاء الأدباء النقاد يغطون الوطن العربي بأكمله فهم ينتمون الى السعودية (عبد الرحمن منيف) ومصر (يحيى حقي) وسورية (أدونيس) وفلسطين (جبرا ابراهيم جبرا) و(غسان كنفاني).

وسأحاول متابعة هذه الظاهرة، إن شاء الله، في الخليج العربي ولبنان والعراق والمغرب العربي والأردن، حين تتوفر المصادر المطلوبة.

ومن ناحية أخرى تتبعت الأدباء النقاد المعاصرين، لأنني لاحظت أنهم لم ينالوا حظاً وافياً من الدراسة، أما أولئك الأدباء النقاد الذين سبقوهم كطه حسين، عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني، مخائيل نعيمة، فقد نالوا اهتمام الدارسين باعتبارهم رواداً للنقد العربي الحديث.

وسيلاحظ المتتبع أن معظم الأدباء النقاد الذين درستهم روائيون ربما لأن الرواية أقرب الفنون الأدبية الى نفسي، وربما لأن هؤلاء الروائيين استطاعوا أن ينقلوا لنا تجربتهم الابداعية بلغة نقدية متميزة فكان شغفهم بالممارسة النقدية كشغفهم بالممارسة الإبداعية، لعلي بذلك أستطيع الإجابة على بعض التساؤلات:

هل أراد هؤلاء الأدباء النقاد، من ذلك الجمع بين الممارستين، أن يمهدوا الطريق أمام فن وافد على أدبنا الحديث؟

هل أراد الشعراء النقاد أن يبرزوا رؤاهم الجديدة للشعر؟

هل أرادوا الدفاع عن الحركة الشعرية الحديثة التي ينتمون اليها بتوضيح مفاهيمها؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اخترت جماعة من الأدباء والنقاد الذين شغفوا بتجديد الحياة والأدب معاً، ووجدوا في النقد الأدبي وسيلة تعينهم على هذا التجديد.

لذلك ليس غريباً أن نجد لدى معظمهم النقد النظري الى جانب النقد التطبيقي وعلى هذا الأساس فإن الفصل بين النظرية والتطبيق لم يكن فصلاً دقيقاً، وان استدعته الضرورة المنهجية إذ أردت أن أمهد لانجازات هؤلاء الأدباء النقاد (النظرية والتطبيقية).

وأبيّن أنهم ليسوا ظاهرة فريدة في أدبنا العربي الحديث، فقد لاحظت وجود أمثال لهم في أدبنا القديم كما لاحظت وجود هذه الظاهرة في الأدب الغربي.

إذاً تطمح هذه الدراسة الى تقديم أدباء عرفوا في الساحة الثقافية العربية بممارستهم الأدبية، ولم يعرفوا إلا نادراً بممارستهم النقدية رغم أن إنتاجهم النقدي كثيراً ما واكب إنتاجهم الأدبي.

وقد تعمدت أن أرتب أسماء هؤلاء الأدباء النقاد ترتيباً ألفبائياً وليس حسب أي معيار آخر، حرصاً على الموضوعية في البحث.

ومما يجدر الإشارة اليه أن هذه الدراسة لاتدعي الشمولية، وان طمحت الى الدقة والموضوعية، كما طمحت الى إلقاء الضوء على موضوع لم يدرس من قبل في نقدنا العربي الحديث.

الفصل الأول

مفهومات نظرية في علاقة النقد بالإبداع الأدبي

يجدر بنا في البداية أن نتوقف عند مفهوم النقد ومفهوم الأدب، ثم نبرز العلاقة بينهما.

مفهوم النقد وطبيعته:

مازال النقد يتمتع بسمعة سيئة في وطننا العربي، نظراً للمفاهيم الخاطئة المقترنة به، إنه يعني كشف العيوب والنواقص، أي تسليط الضوء على الجوانب السلبية في النص الأدبي دون ذكر للجوانب الايجابية، ومازلنا الى اليوم لانستطيع الفصل بين النقد الموجه للنص الأدبي وبين صاحب النص، لذلك نجد أي انتقاد لنص يظن صاحبه أنه موجه الى شخصه، بل كثيراً مانجد بعض النقاد يتوجهون بالنقد الى صاحب النص أكثر من النص الأدبي نفسه، لذلك ليس غريباً أن يسقط مفهوم النقد في هاوية الابتذال والشتائم والمجاملة، فيسقط في جملة من العلاقات الشخصية وينأى عن الفكر والتذوق الجمالي، وبالتالي ينأى عن عالمه الأساسي ويدور في فلك طفيلي هامشي.

إذن مازال النقد بعيداً عن أن يكون نشاطاً فكرياً وذوقياً هدفه البناء لاالتحطيم والرقي لا الاسفاف، وذلك عن طريق التحليل والتفسير والتقييم، كما هدفه التأسيس لأجناس أدبية جديدة علينا، عن طريق التعريف بها والحديث عن نشأتها وتطورها.

ولو أمعنا النظر في طبيعة هذا النشاط النقدي لوجدناها مركبة من مجموعة من الثقافات والعلوم (علم النفس، علم اللغة، علم الاجتماع، والفلسفة، علم الجمال. . .) تصقلها دقة في الحس ورهافة في الذوق وعمق في الرؤية.

إن على الناقد أن يتزود بكل هذه الثقافات والعلوم، لا ليصبها على النص الأدبي كما هي، وإنما لتساعده على فهم أدق له، إذ يتكيف مع معطيات النص الأدبي وطروحاته فيستعين بما يناسبه من مناهج وعلوم، دون أن يغفل جماليات النص فيستعين بذائقته الجمالية.

فكل أثر خاص كما يقول جان ستاروبنسكي، يقبل عليه النقد «إنما هو خطوة انتقالية تقوده الى معرفة أكثر تمييزاً وأوسع إحاطة بعالم الكلم الأدبي، وبهذا يتجه نحو نظرية في الأدب، لكن هذا التعميم في المعرفة النقدية يظل دائماً في حال من التطور ومن صالح النقد أن يعتبر نفسه ناقصاً غير مستكمل، بل من صالحه أن يرجع على أعقابه وأن يعاود الجهد حتى تظل كل قراءة للأثر الأدبي بعيدة عن كل فكرة مسبقة، أو مجرد لقاء بسيط فلا تطغى عليها أفكار ذهبية ولا تظللها عقيدة سالفة.»(1).

فالناقد، أي المثقف الحقيقي، يمتلك مرونة فكرية تنأى به عن القوالب الجامدة وتجعله أكثر انفتاحاً على الثقافات وأكثر قبولاً للرأي المعارض والذوق المختلف.

إن مثل هذه المرونة الفكرية جديرة أن تكسبنا حساً نقدياً فاعلاً في الحياة وفي الأدب معاً، لأن أي تطور حقيقي، في رأينا، لابد أن يصاحبه أو بالأحرى يسبقه نقد بنّاء، يضع يده على جوانب الضعف ليتم تجاوزها، كما يضع يده على جوانب القوة ليتم تطويرها، لذلك حين نمتلك القدرة على النقد الذاتي في حياتنا وفي أدبنا نستطيع النهوض بأنفسنا وبإبداعنا، أي نستطيع تغيير مجتمعنا وإنتاجنا الأدبي نحو الأفضل.

ومما يلاحظ أن الناقد الأدبي مؤهل لدور الوسيط بين المرسل (الكاتب) وبين المستقبل (القارىء) ولكنه ليس وسيطاً محايداً، بل هو وسيط فاعل إذ بإمكانه ترغيب المستقبل حين يمتدح الأثر الفني ويبرز جمالياته كما بإمكانه أن ينفّر المستقبل حين يسفّه الأثر ويبرز سقطاته.

النقد الأدبي بين الموضوعية والذاتية:

بذلت محاولات عدة لجعل النقد الأدبي علماً كسائر العلوم الطبيعية، مهمته تشريح النص الأدبي عبر قوانين عامة مستمدة من العلوم في أغلب الأحيان.

ومنذ القديم نجد قواعد لضبط القول الأدبي وتصنيف أنواعه، خاصة في مجال الشعر كالتوقف عند أغراضه، وعند بلاغته وأوزانه، فكانت هذه القواعد أشبه بقضبان تقيد النص الأدبي بل تحيله في كثير من الأحيان الى جثة هامدة.

ومع انتشار العلوم الوضعية في القرن التاسع عشر، بدا النقد الأدبي على يد (برونتيير سانت بوف، تين. . .) وكأنه أحد فروعها.

وكثيراً ماتحول النص النقدي الى نص في التحليل النفسي، لنفسية الكاتب أو التحليل الاجتماعي لظروفه فكأننا نقرأ أحد فروع العلوم الانسانية كعلم النفس أو علم الاجتماع ومن المعروف أن العلوم الانسانية تسعى الى الانتساب من حيث المنهج الى العلوم الطبيعية مع فروق في درجة الدقة الاحتمالية أي أننا مع العلوم الانسانية لانصل الى نتائج حاسمة ويقينية في حين نجد أحكام العلوم تتصف بالموضوعية والأحكام والاطلاق لكن «الوعي المعاصر بطبيعة القوانين العلمية، حتى في العلوم الطبيعية، يكشف لنا أن هذه الموضوعية وهذه الأحكام المطلقة ليس إلا وهماً، لأن الظروف المعملية للتجربة العلمية ووجود الانسان الباحث يقللان كثيراً من حيادية هذه التجربة، فإذا انتقلنا الى العلوم الانسانية التي يسعى النقد الأدبي

منذ أكثر من قرن من الزمن للانتساب اليها، وإن كان قد ضلّ الطريق بسبب النزعات الوضعية لرواد هذا الطموح، فإننا سوف نجد أن حساب دور الناقد، تدخله الايديولوجي (الذي يحكم انطباعاته وتحيزاته) هو أمر ضروري، ولابد من الاعتراف به، وان عدم الاعتراف به هو نوع من نفي موضوعية العملية البحثية.»[٢]

إذن نحن بحاجة الى المنهج العلمي في الممارسة النقدية، الذي يعني محاولة الموضوعية الابتعاد عن الأهواء والعلاقات الشخصية في تعاملنا مع النص الأدبي.

وقد تعمدنا استخدام عبارة «محاولة الموضوعية» لأن الموضوعية بشكلها المطلق أمر غير ممكن في مجال العلم فما بالك في مجال الأدب، فالناقد الأدبي إنسان له فكر خاص به، كما أن له مزاجاً خاصاً به، تؤثر فيه الظروف التاريخية والاجتماعية التي يعايشها، لذلك فإن الناقد الذي يعاني كارثة وطنية لابد أن تختلف رؤيته النقدية للنص الأدبي عن ناقد آخر لايعاني مثل هذه الكارثة، كما أن تفاعل ناقد عانى الفقر والشدة مع أحد النصوص لابد أن يختلف من ناقد يعيش حياة مرفهة، بل يمكننا أن نلاحظ أن ذوق الانسان يتطور حسب مراحل عمره وحسب تطور ثقافته، فما كان يعجبنا أيام المراهقة قد لايعجبنا أيام الشباب والكهولة، كما أن تجاربنا في الحياة وفي الثقافة لابد أن تؤثر على طبيعة أذواقنا ورؤانا وأفكارنا.

لهذا كله لن يفلح ناقد في تذوق نص أدبي اذا وضع في ذهنه مناهج غريبة عنه أي اذا انطلق من خارج ظرفه التاريخي والاجتماعي والنفسي صحيح أن العلم لاهوية له لكن الأدب الذي لايحمل هويته الخاصة لن يكون أدباً حقيقياً، لذلك نستطيع أن نعد النقد الأدبي نشاطاً فكرياً وذوقياً عليه أن يأخذ من العلم مايطوّره ولايؤثر على هويته كي لايبدو صورة عن نقد أو فكر الآخرين.. وذوقهم، خاصة أنه يتعامل مع نص أدبي يحمل بصمته الخاصة به، التي لايمكن أن تجعله صدى لآداب الآخرين.

لو تأملنا النص النقدي الجيد الذي يلقى رواجاً لدى القراء للاحظنا أن فيه من الذاتية مالايمكن أن يخطر على بال: كحماسة الناقد للنص الأدبي، ذوقه في تناول مواضع الجمال فيه، ارتجاله واعتماده على طبعه الخاص في إطلاق الحكم بل نجد فيه بضع نفحات من الوحي والالهام، لكننا في المقابل نجد فيه كثيراً من الموضوعية، كالاستفادة من معطيات العلوم الانسانية واستخدام المنطق في الحوار مع الكاتب أو القارىء، واعتماد المبادىء العقلية التي تنظم الأفكار وتمنع الزيغ والانحراف لتضمن الانطلاق من النص الأدبي وتتابع خطى الناقد فيه من السابق الى اللاحق أي من مقدماته الى نتائجه.

كذلك تمتزج الذاتية بالموضوعية حين نحلل النص الأدبي وحين نعلل بعض جوانبه وحين نطلق أحكام قيمة، مع أن هذه الفعاليات (التحليل، التعليل، التقييم) تبدو لنا عقلية بحتة، لكننا حين نتعمق في رؤيتها نلاحظ تداخل الذوق والمزاج والتكوين الذاتي والظرفي مع الأحكام العقلية.

وبما أن الإبداع الفني يعني عدم تكرار نماذج سابقة وعدم جمود في قوالب ثابتة، أي يعني تحولاً الى كل ماهو مدهش واستثنائي، لهذا نستطيع أن نعد الإبداع تجاوزاً لكل القواعد الثابتة والقوانين الجامدة، وعلى هذا الأساس لن يستطيع النقد التقليدي، الذي يعتمد أطراً ثابتة، تفهم الإبداع ومن ثم تناوله وفق قوانين جديدة تكشف جمالياته وتجاوزاته لكل ماهو مألوف ومثل هذا الكشف لابد له من توافق الذاتية والموضوعية، عندئذ نجد لدينا نقداً مبدعاً يتجاوز الأطر الثابتة كما وجدنا أدباً مبدعاً وبذلك نحصل على نص نقدي متميز يمتعنا ويفيدنا في آن واحد، لأنه لم يكتف بجملة من المعارف والعلوم وإنما استعان بالحدس والإلهام والذوق، وبكل مايشكل نبض النص النقدي وحيويته ويبعده عن الآلية والجفاف.

إننا بحاجة الى ناقد يستطيع الموازنة بين ذوقه وعقله بين مزاجه ومعارفه أي يوازن بين ذاتيته وموضوعيته، فلا يطغى على نقده الجانب التأثري أو الجانب الموضوعي وقد يبدو لنا العمل النقدي في مرحلة الكمون أقرب الى الجانب التأثري، فالناقد إما أن يكون معجباً بالنص الأدبي أو غير معجب ثم تبدأ المرحلة التالية التي هي أقرب الى الموضوعية يتأمل فيها النص الأدبي ثم يحلله فيحاول أن يستجلي أسباب إعجابه بالنص أو أسباب نفوره.

لهذا لانستطيع أن نعدّ الكتابة النقدية كتابة لها عمليتها وحياديتها، فالجانب الذاتي فيها أمر طبيعي، يستطيع، باعتقادنا، أن يهب النص النقدي حيوية وجاذبية، خاصة اذا استطاع الناقد إقامة توازن بين انفعالاته ووجدانه وبين معارفه والأسس النظرية التي ينطلق فيها العمل الفني، فلا يسقط ذاته على النص الأدبي ليمنع استقلاليته وقراءته من الداخل، فنقرأ أعماق الناقد ورؤاه أكثر مما نقرأ أعماق النص ورؤى الكاتب.

مفهوم الأدب وطبيعته:

لو تأملنا الأدب للاحظنا فيه عناصر كثيرة عصية على الأطر الموضوعية قريبة من الذاتية (الانفعالات، العواطف، الخيال، الموسيقى. . .) فالطاقة الوجدانية والتخييلية هي التي تشحن نصاً ما بالأدب أو الفن بتعبير أدق. فتنفي عن لغته الجفاف والآلية في التعبير.

وهنا لابد أن ننوه الى أننا لانعني بهذا القول عدم وجود عناصر موضوعية في الأدب كالفكر والبيئة، إنها تتداخل مع العناصر الذاتية عبر اللغة الأدبية ولاشك أن هذه العناصر تتفاوت بين جنس أدبي وآخر، فالرواية والمسرحية مثلاً تشكل العناصر الموضوعية (فلسفة، تأريخ، اجتماع. . .) ركناً أساسياً في بنائها الفني وهذا ما لايمكن أن نجده في الشعر الوجداني إذ يطغى الجانب الذاتي عليه.

إن الأثر الأدبي يبدو لنا على هيئة مسار أي مجموعة من العلاقات المتحولة التي يقيمها اللسان بين وجدان الكاتب الفريد وبين العالم الخارجي، ان العمل الفني حتى في نظر القارىء الساذج، قول أو خط سردي أو تدفق شعري، إذ أنه تتابع حسب اتجاهه الخاص، وإيقاع ذاتي من بداية ونهاية، وثمة حدث أنجز في السلسلة المتوالية لهذه العبارات المترابطة؛ إلا أن الحدث يبقى متضمناً في عالم الكلم، إذ أن نمط عمله النوعي وطريقته الخاصة في التأثير يمران عبر التذويب الأدائي للأفعال والأهواء.»(٣)

فالإبداع الأدبي في النتيجة لغة يمتزج فيها الخاص بالعام والذات بالموضوع على نحو متميز، يحمل بصمة الكاتب أو الشاعر، وبذلك ينتقل الينا فكر المبدع وعواطفه وخيالاته على نحو متميز، أي عبر لغة خاصة تمتاز بالابتكار والادهاش.

وقد يبدو لنا العمل الفني السردي، على وجه الخصوص، عالماً داخل عالم آخر انه صورة مصغرة شاملة عن البيئة التي نشأ فيها، كما أن العلاقات التي نجدها في داخله قد نجد مايماثلها في خارجه، أي في واقعنا المعيش الذي يشكل العمل الفني بعض فعالياته، ويشكل في الوقت نفسه خلاصة رمزية لمجتمع ما في حقبة معينة وبيئة ثقافية اجتماعية معينة.

ولن يكون هذا العمل متميزاً إلا اذا حمل في ثناياه سمات ذاتية مستمدة من تجارب خاصة ومزاج خاص مما يؤدي الى لغة فنية خاصة، وهكذا تتشابك في بنيته جملة من العلاقات الخارجية (اجتماعية، فلسفية، تاريخية، سياسية. . . . .) مع جملة من العلاقات الداخلية (نفسية الأديب، عواطفه، خيالاته. . . . .) ويمنح لغة العمل الفني طاقة داخلية متوترة خاصة به، لهذا علينا أن نتلمس مواطن الإبداع في أعماق العمل الفني أولاً ثم نبحث عن علاقة هذه الأطر الداخلية (الأعماق) بالأطر الخارجية.

لذلك نجد من العبث أن نأخذ بالتمييز المعروف الذي يفرق بين الوجه الموضوعي للأعمال الفنية ووجهها الذاتي، فليس الشكل كساء خارجياً يكسو «المضمون» وهو ليس مظهراً خارجياً فاتناً تختفي من ورائه حقيقة أنفس منه وأكرم، وحقيقة الفكرة هي في وضوحها للعيان، فلا يصح أن نعدّ الكتابة وسيلة خفية ملغزة تعرب عن تجربة نفسية دفينة، بل هي التجربة بعينها. . .

بفضل هذا التيار البنيوي نأخذ «بأحادية» الكتابة بدلاً من «الثنائية» التقليدية التي كانت تفرق بين الفكرة والتعبير عنها، فيطالعنا الأثر الأدبي بوصفه مجموعة أصيلة من العلاقات المتبادلة.(٤)

أصبح الأثر الأدبي عالماً قائماً بذاته، بإمكاننا أن نتوقف عند معطياته الداخلية وعلاقاته اللغوية، دون أن ننسى أنه جزء من عالم أوسع يؤثر في بنائه الفني سواء أكان هذا العالم اجتماعياً أم ثقافياً أو تاريخياً أي لايمكننا أن نتغاضى عما يسهم ضمناً أو جهراً في تشكل العمل الفني سواء من الناحية النفسية أو الاجتماعية والثقافية وغيرها من العوامل الخارجية.

والآن يجدر بنا أن نتوقف عند:

العلاقة بين الأدب والنقد:

إن العلاقة بين الأدب والنقد علاقة دقيقة، إنهما يلتقيان في كثير من العناصر ولكنهما يحتفظان باستقلاليتهما، فالأدب لايستغني عن النقد، كما أن النقد لايمكن أن نجده دون نص أدبي، حتى التنظير النقدي لايأتي من أفكار مجردة فقط وإنما نتيجة تعامل مجسد مع نصوص أدبية يستنبط منها أحكاماً نظرية.

اذاً من الثابت أن القول النقدي مختلف في جوهره عن القول الأدبي الذي يسائله ويوضحه فهو ليس امتداداً ولا انعكاساً للآثار الفنية ولايمكن أن يكون بديلاً عقلانياً لها أو بديلاً انفعالياً مطلقاً بعيداً عن أي قيود موضوعية

لأنه يصبح عندئذ نقداً انطباعياً، يتعامل مع النص الأدبي بوصفه مناسبة لاثارة انطباع ما مهملاً الجانب التعبيري فيه وبذلك يتحول النقد الى نوع من التجربة الفنية يقول «هازليت» مثلاً «أقول ماأفكر به، وأفكر بما أشعر ولا أكف عن تلقي انطباعات من الأشياء ولدى شجاعة كافية لأعلن ماهي بشكل قاطع.»

ويقول «سانت بوف» إن النقد بالنسبة إليه «وسيلة لبث الشعر الخفي بطريقة مبدعة»، فالنقد الذي قصده وأراد ممارسته هو ابتكار وخلق دائم أما «باتر» فيقول «ليس من الهام أن يمتلك الناقد تعريفاً مجرداً صحيحاً وعقلياً للجمال، وإنما نوعاً معيناً من التعبير، من القدرة على أن يستثار استثارة عميقة أمام الموضوعات الجميلة.»(٥)

وبذلك أصبح الفنان، الذي هو أكثر استجابة للانطباعات الجمالية، هو الناقد الوحيد المرخص له بالنقد، أما الناقد الجيد - عند التأثريين - فهو فنان حق يحسن التأثر والتذوق أي يحسن التعبير عن ذاتيته فيكون بذلك أقرب الى الإبداع منه الى النقد الذي يعتمد الموضوع وعمليات المشاهدة والتجربة والتحليل والتعليل أي على أدوات معتمدة في منهج البحث العلمي، وكما يقول د. زكي نجيب محمود «إنه لاحرج على ناقد في أن يعبر عن وقع الأثر الأدبي أو الفني في نفسه، تعبيراً هو بغير شك يندرج تحت مقولة الإبداع، لكن ذلك الناقد قد أخطأ في هذه الحالة حين أطلق على نفسه صفة الناقد، اللهم إلا على سبيل التجوز الذي يبعده عن دقة الوصف، وإلا فما هو الفرق من حيث الجوهر بين مبدع وقف على شاطىء النيل في ظلال مجموعة من النخيل فأحس بالنشوة، ثم أجاد التعبير عنها، وبين ناقد وقف أمام ديوان من الشعر وأحس بالنشوة لما تلقاه عن قراءته من قصائد ذلك الديوان، ثم جلس ليعبر عن تلك النشوة فأجاد التعبير؟ إنه لافرق يعتد به بين الحالتين، ولذلك فالتعبير عن النشوة هو إبداع أدبي في الحالتين اذا أجاد الكاتب وسيلة التعبير.»(٦)

إننا هنا أمام حالة أقرب الى التوصيف منها الى النقد الأدبي ، كما أن مثل هذه الانطباعات الأدبية لايمكن أن تعد نقداً لأنها لاتصلح بطبيعتها أن تكون موضوعاً للمناقشة فهي بعيدة عن الفكر الذي هو وحده القابل لاختلاف الرأي وإقامة الحجة أو دحضها على حد قول د. زكي نجيب محمود.

وهكذا فإن القول النقدي حين يغرق في الذاتية ينأى عن طبيعته ، لينتقل الى طبيعة أخرى هي الإبداع ، ولن نستطيع أن نفيد منه في فهم الأدب الذي ينقده، إذ يتحول هذا الأدب الى محرض للإبداع لدى الناقد.

وبذلك ينعزل النقد عن الأدب ، ويفقد دوره الأساسي ليدور في حلقة مفرغة يكرر ذاته ، وانطباعاته ، ويتخلى عن دور الوسيط بين المرسل (الكاتب) والمستقبل (القارىء) وكذلك قد ينعزل القول النقدي حين يغرق في الموضوعية ، فهو عندئذ ينأى عن طبيعة الأدب الذي يتناوله بالتحليل ، فيحوله الى جثة يقوم بتشريحها على أسس علمية ، متناسياً أن الأدب لغة فيها الفكر والخيال والانفعال أي تضم جوانب موضوعية كما تضم جوانب ذاتية ولكن كثيراً مايحبس الناقد الموضوعي ذاته في الوقائع الخارجية التي يستطيع تناولها بأدوات منهجية علمية ، مغفلاً روح الأدب وجمالياته.

إننا نبحث عن علاقة معافاة بين الأدب والنقد، يأخذ كل منهما حقه ولا يعتدي على الآخر ، وهذا لايعني إقامة حدود شاهقة بينهما ، فاستقلالية كل منهما لاتؤدي الى بتر العلاقة بينهما ، إذ إن كلاً منهما بحاجة الى الآخر ، فالأديب مثلاً لن يستطيع تطوير أدبه اذا لم يمتلك حساً نقدياً يتناول به أدبه لكننا حين نقرأ نقداً لأحد المبدعين ينقد فيه ذاته ، لانستطيع أن نستسلم لآرائه حول أدبه ، وإن كنا نقبل نقده حين يتناول أعمال غيره.

إن المبدع ناقد بالقوة ، فهو لو لم يكن يمتلك حاسة نقدية وثقافة عميقة في النقد لما استطاع أن يبدع أو يستمر في الإبداع عن طريق تطوير

نفسه الأمر الذي يؤدي الى تطوير أدبه فذوقه النقدي يدفعه الى تصحيح إبداعه قبل نشره، كما أن ثقافته النقدية تحفزه الى هذا الإبداع وكذلك الناقد مبدع بالقوة، إذ يمتلك رهافة حس تجعله يتذوق الإبداع ويتصل بمواطن الجمال فيه بفضل ذائقته المصقولة بالشفافية والثقافة.

صحيح أن النقد الأدبي قد يكون تابعاً للأدب، بمعنى أن النص الأدبي يستدعي ناقداً أدبياً، يلقي الضوء على مواطن الجمال فيه ومواطن الضعف عن طريق التحليل والتعليل والتفسير.

ولكن أحياناً قد يستبق النقد الأدب، حين يعرّف الأدباء على بعض الأجناس الأدبية غير المألوفة أو يعرّفهم على بعض مظاهر التجديد في الجنس الأدبي الواحد، هنا نلاحظ امتزاج النظرية بالتطبيق، بمعنى أن الناقد المجدد الذي يؤسس لأجناس أدبية حديثة، أو لجوانب تجديدية، لابد أن يمارس بشكل تطبيقي الأدب الذي يدعو اليه نظرياً، كما حصل في أدبنا الحديث سواء في الشعر الحديث أم في القصة والمسرحية.

واذا كان الأديب والناقد يشتركان في الحساسية المرهفة والعمق الوجداني لكنهما يجب أن يختلفا في النظرة الى الأشياء والأشخاص، فليس من المطلوب أن يدلي الكاتب بمقولات نقدية في سياقه الإبداعي، قد نجد بعض اللمحات النقدية في السرد الروائي مثلاً، وهذه لن تكون مقنعة إلا إذا أفلح الروائي في تقديمها عبر عالمه الروائي بشكل مقنع يبعد عنها الافتعال، فلا تتحول هذه المقتطفات النقدية الى فرصة لاستعراض الروائي مخزونه الثقافي، فيغرق عمله ويخلخله بالأفكار المجردة التي لن تسهم في النهوض بالبناء الروائي إلا اذا أتت عن طريق التجسيد والفن.

كذلك فإن المبدع لن يستطيع تقديم كل مايطمح به عبر النص الأدبي، فقد نجد مسافة مابين الطموح والتنفيذ، يأتي الناقد ليردم تلك الهوة بينهما فيبين مارغب فيه الكاتب ويجسد طموحه.

وقد يضطر المبدع الى الكتابة النقدية كي يدافع عن ممارسته الأدبية خاصة حين يكون مجدداً، فيبرز وجهة نظره ويؤسس في الوقت نفسه لدعوته التجديدية، انه بذلك يقف في وجه المحافظين من النقاد الذين يرفضون في كثير من الأحيان هذا التجديد، وقد نجد بعض النقاد يسيء فهمه، فيجد الأديب لزاماً عليه الدفاع عن أدبه وتبيان منطلقاته النظرية في الإبداع.

ظاهرة الأدباء النقاد:

تحدثنا فيما سبق عن ظاهرة النقاد الأدباء الذين ينتمون للنقد الانطباعي أو بالأحرى ينتمون الى عالم الأدب لا النقد، أما الأدباء النقاد فهم قد ينتمون الى عالم النقد حين يفلحون في تحويل جملة آرائهم ورؤاهم الى مصطلحات ومفاهيم أقرب الى الموضوعية، فلا يكون النص النقدي فرصة للحديث عن الذات ونسيان العالم الفني والموضوعي للأديب.

ونلاحظ أن ظاهرة الأدباء النقاد ظاهرة قديمة في الأدب العربي والأدب الغربي معاً، ففي الأدب العربي نلمسها منذ العصر الجاهلي، في تلك الفئة من الشعراء التي سميت بـ(عبيد الشعر) كأوس بن حجر، زهير بن أبي سلمى، كعب بن زهير بن أبي سلمى، الحطيئة.... اذ كانوا ينقحون القصيدة حولاً كاملاً، لذا سميت قصائدهم بالحوليات، ولا شك أن عملية التنقيح هذه تعني ممارسة نقدية على إبداعهم من أجل تجويده،[٧] وهم يبذلون في سبيل ذلك جهداً مضنياً في النظر الى القصيدة يكاد يبلغ حداً غير معقول، للارتقاء بشعرهم لغة وخيالاً وموسيقى.

كما يلاحظ أن معظم الآراء النقدية التي وصلتنا في العصر الجاهلي والعصر الاسلامي والأموي، كانت لشعراء (الخنساء، النابغة، حسان بن ثابت، جرير، الفرزدق، ذي الرمة) وفي العصر العباسي بدأنا نجد ظاهرة تأليف الكتب النقدية من قبل الشعراء كابن المعتز الذي سنتحدث عنه

بالتفصيل فيما بعد، و«دعبل الخزاعي» ألّف كتاباً سمي «طبقات الشعراء»، وزع فيه الشعراء حسب مواطنهم فأفرد لشعراء كل موطن كتاباً[٨]. وقد استمرت هذه الظاهرة في مراحل زمنية لاحقة لدى ابن رشيق، حازم القرطاجني، ابن حزم، ابن خفاجة. . .

وفي العصر الحديث وجدنا هذه الظاهرة بأجلى صورها لدى مدرسة الديوان «عبد الرحمن شكري، عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني» وكذلك لدى طه حسين، مخائيل نعيمه. . .

كذلك تعدّ ظاهرة الأدباء النقاد في الأدب الغربي ظاهرة قديمة تمتد جذورها الى الأدب الاغريقي (أرستوفان مثلاً في مسرحيته «الضفادع» نقد أسخيلوس ويوربيدس) وقد استمرت هذه الظاهرة الى عصر النهضة والعصور اللاحقة فوجدنا (درايدن، جونسون، كولردج، بودلير، زولا، فلوبير. . .)

وفي «القرن العشرين، خاصة حيث اجتمع الفن واللغة واتخذا من نفسهما موضوعاً وصارا يعيشان من وعيهما به، كما يعيشان من غيره، ربما لم يعد ثمة مؤلف لم يمارس النقد أيضاً وذلك من بروست الى «بيتور» ومن «فاليري» الى «بونفوا» ومن «مالرو» الى د. هـ. لورانس» أو «فولكنز»[٩].

وقد بيّن لنا رينيه ويليك في كتابه «مفاهيم نقدية» سبب انتشار هذه الظاهرة في زماننا، فقد عبر عصرنا عن «رد فعل عنيف ضد الفن الخالص وضد البحث الخالص وضد النقد الخالص الذي ظهر في أوائل القرن العشرين، نحن لانريد أن نكون متخصصين نريد أن نكون بشراً مكتملين، نريد أن نوفق بين الوعي واللاوعي وبين حياة الحواس وحياة العقل.»[١٠] وبذلك نحصل على نقد فني متميز، إذ يوازن بين لغة الوجدان ولغة العقل.

وهنا يجدر بنا أن نشير الى أن ظاهرة «عبيد الشعراء» التي وجدناها في الأدب العربي، بإمكاننا أن نجدها في الأدب الغربي، فلو أخذنا على سبيل

المثال شاعراً مثل «فاليري» للاحظنا كيف يكمن في أعماقه ناقداً أشبه بتوءم خفي، يخلص له النصح لانتقاء اللفظة المناسبة للمعنى، وهذا الناقد، على مايبدو لنا، عسير، متشدد وقلق لهذا وجدنا لدى فاليري مسودات كثيرة لقصائد، تتجاوز أحياناً المئة.

كل ذلك من أجل أن يصل الى شعر مصفى بعيد عن النثر، يمتلك لغة خاصة في اللغة نفسها.

إذاً ثمة نوعان من الأدباء النقاد نوع يمارس النقد فقط على أدبه، ليطوره ويحسنه قد نجد له نظرات نقدية هنا وهناك دون أن نجد له مؤلفات متخصصة في النقد أو دراسات تذكر، ومثل هذا النوع لن يكون محط دراستنا، لأننا لايمكن أن نحصل على مسودات كل شاعر أو قاص لنرى كيف يطور شعره أو قصصه تبعاً لتطور نظرته النقدية وذوقه الفني، كذلك لايمكننا معرفة تاريخ كتابة كل قصيدة أو قصة على حدة، إذ مازال الأديب لدينا، يهمل تأريخ أعماله بدقة.

أما النوع الآخر من الأدباء النقاد فهو ذلك النوع المنتج للنقد، الذي يمارس النشاط الإبداعي جنباً الى جنب مع النشاط النقدي، وغالباً مايكون هؤلاء الأدباء من النوع المجدد، يهمه أن يعرض وجهة نظره، ويؤسس لمفاهيمه الجديدة في الفن فيشرحها ويبرز أهم مكوناتها، كما يدافع عنها بلغة النقد، وخاصة أن المجدد كثيراً مايفتقد الناقد المتفهم لتجربته الإبداعية إذ يلقى إهمالاً لإبداعه من القراء والنقاد لذلك نجده يمارس النقد، وعلى الأغلب ذلك النقد النظري الذي يؤسس للجديد ويشرحه كي يسترد ثقة القارىء وبالتالي تفاعله مع إبداعه، كما يبيّن للناقد التقليدي المعايير الجديدة التي يستند عليها إبداعه، خاصة بعد أن عانى من تلك المعايير التقليدية التي تؤدي الى سوء فهمه.

وفي الحقيقة غطت ظاهرة الأدباء النقاد تاريخ الأدب كله، تقريباً، وأعتقد أن هذه الظاهرة ستستمر مادام هناك أدباء مبدعون يتجاوزون المألوف، ويطمحون الى تأسيس نظرية جديدة في الفن، لذلك لابد أن تتجلى حماستهم للتجديد عن طريق الإبداع والنقد معاً.

ولكن ثمة إشكالية تظهر في نقد الأديب الناقد، إذ كثيراً مايلاحظ أنه يحاول فرض أسلوبه في الإبداع على غيره من الأدباء، إذ يعد مايبدعه أشبه بقانون عام يمس قوانين الأدب كله، إنه يعمم رؤيته الإبداعية الخاصة متناسياً أن النقد يقوم على جملة ما ينتجه الأدباء كافة لذلك يرى نور ثرب فراي «أن الشاعر الذي يتحدث بوصفه ناقداً، لاينتج نقداً بل وثائق يدرسها النقاد، وقد تكون تلك الوثائق عالية القيمة ولاتصبح مضللة إلا إذا قبلت باعتبارها توجيهات للنقد، أما الفكرة القائلة أن الشاعر هو بالضرورة أو يمكن أن يكون هو المفسر الأفضل لنفسه أو لنظرية الأدب فتنتمي الى صورة الناقد الطفيلي أو التابع المطيع، ولكن ما أن نسلم بأن الناقد له نشاط خاص به وأنه مستقل استقلالاً ذاتياً في ذلك الحقل حتى يتوجب علينا التسليم بأن النقد يتناول الأدب من خلال إطار فكري محدد. وهذا الإطار ليس هو الأدب ذاته لأن ذلك يعيدنا الى نظرية التطفيل ثانية، ولكنه ليس خارج الأدب أيضاً، إذ تضيع حينئذ استقلالية النقد وينضوي الموضوع كله تحت جناح شيء مختلف.»(١١) لأننا نغفل سمة أساسية من سمات الأدب وهي الذاتية بما تعنيه من عواطف وأخيلة وروح. ولكننا نخالف فراي في قوله أن الشاعر لاينتج نقداً بل وثائق تقيد النقاد قد يصح هذا القول على النقد التطبيقي، لكننا لايمكن أن نقبله في مجال النقد التنظيري إذ يستطيع الأديب، في رأينا، لكونه عانى الإبداع أن يجول في أنحاء مجهولة في عالم الأدب فيقدم لنا صورة دقيقة مثلاً لعملية الإبداع، كما أن من يمارس الجديد في الإبداع لابد أن يكون أكثر قدرة في الحديث عنه وتوضيح مفهوماته وعناصره.

إننا في هذا القول لانتقص من قيمة الناقد الذي لايمارس الإبداع، مادام هذا الناقد يمتلك حساسية المبدعين ورهافة ذوقهم، إننا ضد المقولة التي تقول «كي نفهم الشعر علينا أن نكون شعراء» أي ضد معناها الحرفي، ولكننا مع معناها المجازي، إذ لابد أن يمتلك الناقد طبيعة أدبية تجعله أكثر عمقاً وتفاعلاً مع النص الأدبي.

ومن الملاحظ أن كثيراً من المفكرين يلجؤون الى الهياكل الفنية يبثون عبرها أفكارهم لأنها «أدوم بقاء على الزمن، وأرسخ أثراً في ذهن المتلقي، مما لو عرضت الأفكار على الطريقة التي تعرض بها المواد العلمية الخالصة.»(١٢)

لاشك أن الفكر النقدي حين يقدم للقارىء بثوب جميل سيترك أثراً طيباً في نفس القارىء الذي يهمه أن يستمتع في القراءة بقدر مايستفيد، وبذلك يمكن للنص النقدي أن ينأى عن الجفاف والصلابة في التعبير، فيكسب بذلك تفاعل القارىء وانجذابه لمتابعة النص النقدي، وعندئذ يستطيع أن يقوم بدوره بشكل أفضل باعتقادنا فتبرز فاعليته في حياتنا وأدبنا على السواء.

والناقد مبدع ليس فقط بسبب طبيعته الأدبية، وإنما لكونه يأتي بالجديد الكامن في النص الأدبي، أو كما يقول، ميخائيل نعيمة، الناقد مبدع «عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد اليه أحد، حتى صاحب الأثر نفسه، لأن الروح التي تتمكن من اللحاق بروح كبيرة، في كل نزعاتها وتجوالها، فتسلك مسالكها، وتستوحي موحياتها وتصعد وتهبط صعودنا وهبوطها هي روح كبيرة مثلها.(١٣)

وهكذا فإن كلاً من الأديب والناقد مبدع بطريقته الخاصة إذ تتفاوت لديهما نسبة الذاتية والموضوعية، فتزيد نسبة الذاتية لدى الأديب وتقل لدى الناقد، لتزيد لديه نسبة الموضوعية وتقل لدى الأديب.

الحواشي:

١ ـ جان ستار وبنسكي : النقد والأدب ترجمة بدر الدين القاسم، مراجعة أنطون مقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي/ دمشق/ ١٩٧٦/ ص ١٠ .

٢ ـ د . سيد البحراوي : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات / ط١/ ، القاهرة، ١٩٩٣/ ص ٩٨ .

٣ ـ النقد والأدب : ص ١٣ .

٤ ـ المصدر السابق : ص ١٥ .

٥ ـ ويليام . ك . ويمزات ـ وكلنث بروكس / ٣٠/ تاريخ النقد الرومانية/ ترجمة د. حسام الخطيب/ محي الدين صبحي/ مطبعة جامعة دمشق/ ط١/ ١٩٧٥/ ص ٧٠٧ بتصرف .

٦ ـ د . زكي نجيب محمود : حصاد السنين/ دار الشروق/ القاهرة/ بيروت/ ط١/ ٩٩٣/ ص ٢٩٦ .

٧ ـ من أجل التوسع في هذه المدرسة «عبيد الشعر» راجع العصر الجاهلي د . شوقي ضيف ص ٣٢٧ ـ ٣٢ . دار المعارف بمصر/ ط ٤ (دون تاريخ) .

٨ ـ د . عبد الكريم الأشتر : دعبل الخزاعي شاعر آل البيت، دار الفكر، دمشق ط/ ٣ ـ ١٩٨٤ ص/ ٢٢٩ ـ ٢٣٠ بتصرف .

٩ ـ جازايف تاديبه : النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة د . منذ عياشي مركز الانماء الحضاري، حلب/ ط١ ـ ١٩٩٣ ـ ص ٨ .

١٠ ـ رينيه ويليكك «مفاهيم نقدية» ترجمة د . محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويتية عدد ـ ١١٠/ جمادى الآخر ١٤٠٧/ شباط ١٩٨٧ ـ ص ٤٢٥ .

١١ ـ نور ثرب فراي: تشريح النقد، ترجمة د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية عمان ط١ ـ ١٩٩١ ـ ص٦.

١٢ ـ د. زكي نجيب محمود: قيم من التراث، دار الشروق، القاهرة، بيروت ط٢ ـ ١٩٨٩ ص ٢٧٩.

١٣ ـ مخائيل نعيمة: الغربال: بيروت ط ٧ ـ ١٩٦٤ ـ ص ١٤ ـ ١٥.

الفصل الثاني

نماذج تطبيقية

ابن المعتز

ولد ابن المعتز في سامراء عام ٢٤٧هـ في قصر الخلافة العباسية فهو «أبو العباس عبد الله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد بن المهدي بن المنصور . . . كان مخالطاً للعلماء والأدباء معدوداً من جملتهم .»(١)

وبعد مقتل والده «المعتز» نفي عبد الله مع جدته «قبيحة» الى مكة، ولكن حين تولى الخلافة «المعتمد» أرسل في طلبه ورده وجدته الى سامراء. وقد أتاحت له نشأته في دار الخلافة التتلمذ على يد أحمد بن سعيد الدمشقي المحدث الاخباري والمبرد وثعلب وغيرهم، أي على يد أفضل علماء القرن الثالث الهجري، فتلمسوا نبوغه المبكر ورعوا موهبته حتى نضجت .

وقد أتاحت له الحياة الباذخة التفرغ للعلم كما أتاحت له التمتع بملذات الحياة أيضاً، فبدا ذلك واضحاً في أدبه .

ولكن سرعان ماانقضت هذه الحياة الرخية بوفاة الخليفة «المكتفي» ٢٩٥هـ، حيث تولى ابنه «المقتدر» وسنه لاتتجاوز الثالثة عشرة، فكثر اللغط حوله، واجتمعت جماعة كبيرة من القواد والقضاة، واتفقت على خلع المقتدر وتوليه عبد الله بن المعتز وكان الرأس المدبر لذلك محمد بن داود بن الجراح الكاتب .

وأمام وهج السلطة وإغراءاتها نسي ابن المعتز أن يعتبر بما حدث لأبيه «المعتز» ولجده «المتوكل» فقبل البيعة وأصبح خليفة ليوم وليلة فقط، اذ انقلب عليه أصحاب المقتدر، وأعادوا خليفتهم «المقتدر» الى كرسيه، وقتل إثر ذلك ابن المعتز بيد الخادم مؤنس سنة ٢٩٦هـ.

وقد ترك لنا ابن المعتز مؤلفات عديدة في الأدب والنقد منها: كتاب «الزهر والرياض»، «البديع»، «مكاتبات الاخوان بالشعر»، كتاب «الجوارح والصيد»، كتاب «أشعار الملوك»، كتاب «طبقات الشعراء»، كتاب «الجامع في الغناء»، «أرجوزة في ذم الصبوح»، كتاب «السرقات»، كتاب «فصول التماثيل» وله رسالة في محاسن أبي تمام ومساوئه. كتاب «الآداب» وكتاب «حلي الأخبار».

إن معظم هذه الكتب مفقودة، ولم نجد له سوى «طبقات الشعراء» «البديع»، «الآداب» «فصول التماثيل في تباشير السرور»، وبعض الرسائل التي جمعها محمد عبد المنعم خفاجي.(٢)

لابد أن نوضح في البداية ماالذي نقصده بمصطلح الناقد المبدع؟

نقصد بهذا المصطلح أن الناقد مارس الكتابة الابداعية (في مجال الشعر والنثر) الى جانب الكتابة النقدية، فكان أديباً وناقداً في آن واحد وسنحاول في هذا المقال أن نتابع أثر الممارسة الإبداعية على الممارسة النقدية.

رغم أننا وجدنا كتابين قد ألفا حول ابن المعتز (ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان تأليف محمد عبد المنعم خفاجي وكتاب عبد الله بن المعتز أدبه وعلمه تأليف عبد العزيز سيد الأهل).

غير أننا لم نجد لديهما اهتماماً بالجانب النقدي عند ابن المعتز، إذ جاء الحديث عنه مبتسراً لايفي بالغرض، رغم أن محمد عبد المنعم خفاجي رأى أن ابن المعتز «علم من أعلام النقد الممتازين في عصره...

بل هو أعظم نقاد عصره آثاراً وأكثرهم عناية بالبحث في النقد والتأليف فيه، ألف في طبقات الشعراء وفي السرقات، وتناول بعض الشعراء وشعرهم بالنقد، ودرس مشاكل النقد التي أثيرت في عصره وكتب فيها. . . »[٣]

أما طه حسين فقد تناول كتابه «من حديث الشعر والنثر»[٤] شعر ابن المعتز، ولم يهتم بالجانب النقدي لديه، في حين نجد الناقد احسان عباس في كتابه «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» قدم دراسة موجزة لنقده توقفت عند العموميات فقط.

لهذا كله رأينا أن نتناول أهم كتبه النقدية ورسائله («البديع» «طبقات الشعرا») لعلنا نعطي صورة لانجازه النقدي الذي لم يأت من الفراغ، وإنما جاء تتمة لجهود الأدباء واللغويين (الخنساء، الجاحظ، المبرد) الذين سبقوه في مجال الاهتمام بمواطن الضعف في الشعر العربي، أو مواطن القوة والجمال، وان كنا لم نجد ناقداً قبله قد خصص كتاباً ليتناول فيه أحد الجوانب الغنية في مجال التنظير والتطبيق، كما فعل في كتابه (البديع).

فقد كان معظم نقدهم يتجه الى ضبط الشعر وبنية الكلمة، فيتمحور هاجسهم النقدي عند الأخطاء النحوية أو العروضية التي قد يرتكبها الشاعر أو الألفاظ الحوشية التي لجأ إليها الشاعر، ولكنهم قلما توقفوا عند عنصر من عناصر الجمال الغني في الشعر، فكان أغلب نقدهم جملاً قصيرة تشير الى أشعر بيت أو أحسن بيت قالته العرب، وكان مما ساعده على تأليفه ممارسته الشعرية واتقانه لفن البديع بالاضافة الى كونه يعيش في عصر شاع فيه هذا الفن، وكما كان ابن المعتز في شعره استمراراً له، حاول في نقده أن يؤسس له فعرف به وذكر أمثلة عليه (فانتهى علم البديع والصنعة اليه وختم به) كما يقول ابن رشيق.[٥]

إذن يمكننا القول بأنه أول من جمع البديع وألف فيه كتاباً يبين فيه أن بشاراً أو مسلماً وأبا نواس ومن سلك سبيلهم «لم يسبقوه الى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه

ودل عنه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرغ فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض وتلك عقبى الافراط وثمرة الاسراف . .(٦). ويصرح في المقدمة أن غرضه من هذا الكتاب تعريف الناس «أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين الى شيء من أبواب البديع»، فقد وجد هذا الفن في القرآن الكريم والحديث النبوي والشعر الجاهلي والاسلامي والمولد.

وقد قسم الكتاب الى خمسة أبواب: جعل الباب الأول للاستعارة والثاني للتجنيس والثالث للمطابقة والرابع لرد الأعجاز على الصدر، والخامس للمذهب الكلامي.(٧)

ومما يجدر ملاحظته أنه كان يعرف أحياناً بعض أنواع البديع (الجناس مثلاً) وأحياناً لايعرف (الاستعارة مثلاً) لكنه دائب التذكير بالعيوب التي ارتكبها الشعراء حين استخدموا البديع بأنواعه المختلفة.

وهو لايكتفي بذكر العيوب التي تلحق بالبديع، وإنما نجده يذكر العيوب التي تلحق عناصر الشعر الأخرى كموسيقى الشعر مثلاً، ولو تأملنا عيوب الشعر وفي رأيه، لوجدنا أنها تدور حول التكلف في أي عنصر كان، بل نجده يرفض أحد العناصر الأساسية في البديع، هو المذهب الكلامي فيقول وهذا باب ماأعلم أني وجدت في القرآن منه شيئاً، وهو ينسب الى التكلف، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً.

وقد رأى د. خالد يوسف أن ابن المعتز قد قام بوضع «مصطلحات لأنواع البديع المعروفة في زمانه من استعارة وجناس ومطابقة وتضمين. . »(٨)

والحقيقة أن هذه المصطلحات قد وضعها نقاد قبله (الأصمعي - الجاحظ). لكن ابن المعتز رسّخ استعمال هذه المصطلحات لدى الكتاب والقراء وجعلها مألوفة في كتابه هذا.

وبذلك يعدّ كتاب البديع من أوائل الكتب التي توقفت عند الأداة الجمالية في الشعر والتي هي أداة أساسية في المجال النقدي، فعرف بها، وتوقف عند تاريخ استعمالها، وهكذا نضج المصطلح النقدي لدى ابن المعتز فاستطاع أن يقيس الأدب بمقياس جمالي، يعتمد الذوق الذي يتمتع به بصفته شاعراً، دون أن يغفل التحليل أحياناً.

كما يعد هذا الكتاب من أوائل الكتب التي خصصت لعلم البلاغة، فكان بداية لنضج هذا الفن وأساساً لتطوره.

ونلاحظ في كتابه «طبقات الشعراء» اهتمامه بالشعر المحدث الذي لم يلق عناية من النقاد اللغويين في عصره، إذ انصرفوا الى الشعر القديم وجعلوه المثل الأعلى للشعر، وقد أزعج هذا التحيز ابن المعتز وظهر لنا انزعاجه في خبر رواه لنا الصولي في كتابه «أخبار أبي تمام».

فقد حدّث ابن المعتز أبو عمر بن أبي الحسن الطوسي قائلاً: «وجه بي الى ابن الاعرابي لأقرأ عليه أشعاراً وكنت معجباً بشعر أبي تمام، فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل... فقال: اكتب لي هذه، فكتبتها له،(٩) ثم قلت: أحسنة هي؟ قال: ماسمعت بأحسن منها! قلت: إنها لأبي تمام، فقال: خرّق خرّق» فيعلق ابن المعتز على هذا الخبر قائلاً: «وهذا الفعل من العلماء مفرط القبح، لأنه يجب ألا يدفع احسان محسن، عدواً كان أو صديقاً، وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيع، فإنه يروى عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب - صلوات الله عليه - أنه قال: الحكمة ضالة المؤمن، فخذ ضالتك ولو من أهل الشرك...»(١٠)

وقد رأينا تطبيقاً عملياً لهذا القول في كتابه «طبقات الشعراء» فشاعت فيه الروح الموضوعية واتساع الأفق والتفتح الفكري، إذ نجده قد تحدث عن شعراء المعارضة كشعراء الشيعة (السيد الحميري، دعبل الخزاعي)

والخوارج (درست المعلم)، بل نجده يورد أبياتاً لأبي الفضة البصري في ذم الدولة العباسية . . منها :

لاأحسب الجور ينقصني وعلى الـ أمـــة والٍ من آل عـــبـــاس[11]

وهذا ذم صريح لحكام الدولة، الذين أشاعوا الظلم والقهر في أرجاء دولتهم مع أنه أراد، كما يذكر في المقدمة، أن يجمع ماوضعته الشعراء من الأشعار في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس . .

وهو لايكتفي بذكر شعر المعارضة، بل نجده يذكر نثرهم في ذم العباسيين فيورد قولاً لشاعر اسمه «درست المعلم» يرى رأي الخوارج، ويرى الدار دار كفر، ويقول عن العباسيين «عطّلوا الأحكام وغيّروها»، وقد قال الله تعالى: «ومن لم يحكم بما أنزل الله، فأولئك هم الكافرون»[12].

فهو يصم العباسيين بأشنع تهمة يمكن أن توجه اليهم: وهي الكفر، وعدم الالتزام بأحكام الشريعة، ومن يوثق هذه التهمة ويثبتها؟ انه أحد أبناء الخلافة العباسية (ابن الخليفة المعتز وحفيد المتوكل . . .)، وبذلك قدم لنا مثالاً رائعاً لسعة الصدر وانفتاح الأفق واحترام الرأي المخالف، حتى لو كان هذا الرأي يسيء الى سمعة دولته التي ينتمي اليها، ويحلم أن يكون أحد حكامها.

تراه ينطلق، هنا، من حقد دفين على أولئك الذين استولوا على الخلافة، وحرموه منها، قد يصح هذا الرأي لو اكتفى الناقد بايراد شعر معاصريه فقط، لكننا نجده يذكر أيضاً شعراء عاصروا أجداده أمثال دعبل الخزاعي ـ الذي توفي في السنة التي ولد فيها ابن المعتز ـ وقد هجا المأمون والمعتصم والكثير من أمراء بني العباس.

وبذلك قدم لنا ابن المعتز خير دليل على عدم تعصبه وانفتاحه على الرأي المعارض.

كمـا أننا نجده غيـر خاضع للأهواء الشخصيـة في تقويمه لأشعار أقاربه، وقد بدا ذلك واضحاً في رأيه في شعر «أبي العبر» وهو هاشمي من بني العباس، يورد أشعاراً تافهة له ثم يعلق قائلاً: «وله عجائب كثيرة في هذا الشأن لاحاجة بنا الى استقصائها، اذ كان لانفع منها»[١٣].

فهو يقدم لنا دليلاً آخر على طغيان الروح الموضوعية لديه، فهو لايحابي أحداً، ولو كان قريباً من النسب، ينتمي مثله الى الأسرة الحاكمة بل أخلص للدولة العباسية ولم يقل شعراً في غير مدحها.

وقد يجعل الشعر دليلاً على براءة الشاعر (صالح بن عبد القدوس) مما اتهم به من زندقة كانت سبباً في قتله على يد الخليفة (المهدي)، فيأتي ابن المعتز بأبيات تدل على تقاه، منها:

اذا كمل الرحمن للمرء عقله　　　فقد كملت أخلاقه ومناقبه

ثم يقول «فيا عجباً كيف يمكن أن يقول زنديق مثل هذا القول؟! وكيف يكون قائله زنديقاً؟»[١٤]

فالشعر مرجعه الأساسي في تقويم ايمان الشاعر وبراءته، لايهمه ماأشيع عنه، وبذلك يتخذ موقفاً متناقضاً مع الموقف الظالم الذي اتخذه المهدي من الشاعر، كما نجد لديه جرأة في ذكر الأشعار التي تتجاوز الأحكام الدينية، والمواضعات الأخلاقية، فيأتي / مثلاً/ بشعر لأبي دلامة يتذمر فيه من الصلاة، ويذكر شوقه الى الغناء والخمر[١٥].

ماأقل أن نجد اليوم أمثال هذه الاستقلالية في الحكم! ماأقل أن تجتمع الموضوعية والنزاهة في الرأي لدى الناقد! فرغم كونه شاعراً محدثاً وناقداً متحمساً للشعر المحدث، فقد بدا متزناً في حكمه عليه، فلا نجده معجباً بهذا النوع من الشعر حين يكون تافهاً أو ضعيفاً، بل نجده، في

معظم الأحيان يبين إعجابه بالشعر المحدث الذي لاينسلخ عن الشعر القديم فيضيف اليه محاسن القديم، ولهذا كان من أسباب اعجابه بشعر ابن ميادة كونه أتى بمعان وألفاظ «يعجز عنها أكثر الشعراء، فإنه قد جمع الى اقتدار الأعراب وفصاحتهم محاسن المحدثين ومحلهم»[١٦]. وهو يمتدح قصيدة لأبي الخطاب البهدلي جمع فيها «الى قوة الكلام محاسن المولدين ومعاني المتقدمين»[١٧].

إن حماسته للشعر المحدث، ودفاعه عنه، ومحاولته اقناع المتعصبين ضده كل ذلك لايجعله رافضاً لانجازات الشعر القديم، بل نجده على النقيض يسعى الى إقامة هذه الحداثة على أسس متينة، وذلك بأن يمد جذورها الى الشعر القديم.

وهو لايكتفي بذكر اعجابه بالشعر المحدث، وإنما نجده يؤيد رأيه بذكر آراء نقاد معاصرين له يبدون اعجابهم بهذا الشعر، ويردون على النقاد التقليديين الذين رفضوا هذا الشعر، مثال ذلك موقف الهلالي من شعر نصيب الأصغر، الذي عاش في العصر العباسي، ورده على الأصمعي الذي فضل شعر نصيب الأكبر، بسبب تقدمه فقد عاش في العصر الأموي.

صحيح أننا لمحنا لديه بعض صفات الناقد الجمالي، فوجدناه يتتبع البديع لدى الشعراء، فيرى مثلاً أن الشاعر المخنث (ابن شادة) صاحب بديع رقيق، إلا أننا نجده يعجب أيضاً بالمعنى الطريف الذي لم يأت به أحد من قبل كقول بشار:

ياقوم أذني لبعض الحي عاشقة   والأذن تعشق قبل الحي أحيانا

ولكننا نلاحظ أنه انصرف، في معظم نقده، الى تناول الشكل والمضمون معاً، فسبب إعجابه برائية بشار أنها بديعة المعاني، رفيعة المباني، وقد نجد تفصيلاً أو في أثناء حديثه عن شعر الرياشي، فألفاظه في

عذوبة الماء الزلال ومعانيه أرق من السحر الحلال، كما يبين لنا في إحدى رسائله أن «خير البيان ماكان مصرحاً عن المعنى، ليسرع الفهم الى تلقيه، وموجزاً ليخف على اللفظ تعاطيه».

وحين يلتقي شاعران في معنى واحد (بشار بن برد، سلم الخاسر) نجده يعجب بمن اعتمد الجودة اللفظية والفصاحة والايجاز، وقد يحدد لنا الأسباب التي أدت الى شيوع بيت من الشعر على كل لسان لكونه جيد المعنى، عذب اللفظ خفيفاً على اللسان.

تتحقق عذوبة اللفظ لديه حين يعنى الشاعر بموسيقى الكلمة، فتأتي سهلة النطق رشيقة الوقع، وليس غريباً أن نجده معجباً بشعر أبي العتاهية لسهولة شعره وجودة طبعه رغم أنه يقول شعراً موزوناً ليس من الأعاريض المعروفة، وكان يلعب بالشعر لعباً، ويأخذ كيف شاء.

امتدت حماسته للتجديد لتشمل موسيقى الشعر، الذي يشكل العمود الفقري لبناء القصيدة العربية، انه يرحب بالإبداع، مهما كانت صورته، لأنه نقيض التكلف ومرادف للجمال ورقة الطبع حتى يظن من يسمعه أنه سيأتي بمثله، فإذا رامه وجده أبعد من الثريا.

ونجده يتبنى مقولة أحد العلماء في تعريف الشعر بأنه «السهل الممتنع» فكل تكلف ينبو عن الطبع مرفوض لدى ابن المعتز، وكل ابداع ينسجم مع الطبع ويبتعد عن التكلف والغلو في الشكل أو المضمون، يرحب به ويقدمه الى القراء، وإن كان يعتذر عن تقديم القصائد الطوال لكونه يختار الفقر والعيون، ومن يريد التوسع فالدواوين موجودة، خاصة اذا كان الشاعر مشهوراً عند أكثر الناس، فأما المغمورون الذين لانجد شعرهم إلا عند الخاصة فأعطاهم حيزاً أرحب، متخيراً أجود أشعارهم لتكمل الفائدة ويعم النفع.

والى جانب الأحكام المعللة لاحظنا وجود أحكام عامة لاشأن لها بأي تفسير أو تعليل، على عادة نقاد عصره، فيقف مثلاً عند أشعار ربيعة الرقي «ماأجد أطبع ولا أصح غزلاً من ربيعة» فهو يحدد الغرض الذي أجاده الشاعر (الغزل) مكتفياً بذكر سبب عام لهذه الجودة.»

وبناء على هذه الأحكام العامة عدّه الدكتور احسان عباس ناقداً انطباعياً تأثرياً[٢٠].

لكننا لاحظنا، كما رأينا سابقاً، وجود أحكام معللة، بذكر فيها مواطن الجودة لدى الشاعر وأسبابها، لذلك ظهرت لديه الموضوعية الى جانب التأثرية، في رأينا.

وخير دليل على اتزانه النقدي اتباعه منهج المقارنة بين الشعراء، فمثلاً قارن بن الحسين بن الضحاك الباهلي وأبي نواس، يقول عن الضحاك «وله أشعار كثيرة وهو أحد المفتنين في الشعر جيد المدح، جيد الغزل، جيد الهجو، كثير المجون، صاحب جد وهزل، وهو عندهم في بحار أبي نواس بل هو أنقى شعراً، وأقل تخليطاً منه.»

وهو حين يقارن بين أبي تمام وبين البحتري، يذكر قول البحتري في هذا المجال «جيده خير من جيدي، ورديي ّخير من رديّه» فيرى أنه قد أنصف في هذا القول لأن «البحتري لايكاد يفلط لفظه، وإنما ألفاظه كالعسل حلاوة، فأما أن يشق غبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات بل يغرق في بحره، على أن للبحتري المعاني الغزيرة، ولكن أكثرها مأخوذ عن أبي تمام ومسروق من شعره[٢١].»

يحاول، هنا، أن يبدو موضوعياً في حكمه على أبي تمام، رغم حماسته له، فلا يذكر رأيه صراحة، وإنما يبين مزاياه بلسان خصمه (البحتري) الذي يعترف بأن الشعر الجيد لدى أبي تمام أفضل من شعره

الجيد وأن شعره الرديء أفضل من رديء أبي تمام، وبما أن مقياس الجودة في الشعر هو الحكم الذي يرفع الشاعر أو يخفضه، فإن الناقد ابن المعتز والشاعر البحتري يقران بفضل أبي تمام وقد بين الناقد أن البحتري قد سرق معانيه من أبي تمام، وبذلك يسلب البحتري كل مزية ليلحقها بأبي تمام، وهنا نلاحظ افراطاً في الحماسة لأبي تمام، الذي كان قد ذمه في رسالته التي تحدث فيها عن محاسن أبي تمام ومساوئه، فضاع القسم المتعلق بالمحاسن وبقي القسم المتعلق بالمساوىء، كما يبدو أن رسالته هذه قد ألفها قبل تأليفه كتاب «طبقات الشعراء» إذ يبدو لنا أن موهبته النقدية حينئذ، لم تكن قد نضجت بعد، لأننا نجده يستنكر كل ماأتى به أبو تمام من صور أو مجازات غير مألوفة، مثال ذلك قوله:

شاب رأسي ومارأيت مشيب الـ ـرأس إلا من فضل شيب الفؤاد

فيقول ابن المعتز «فياسبحان الله!! ماأقبح مشيب الفؤاد، وماكان أجرأه على الأسماع في هذا وأمثاله».

مع أن عبارة مشيب الفؤاد تحمل في طياتها انجازاً تصويراً مبدعاً، خاصة بعد أن ربطت بعبارة مشيب الرأس التي جعلت نتيجة لمشيب الفؤاد.

ولو تأملنا طريقته في تقويم الشاعر لوجدنا، يتوقف عند أبرز الشعراء في العصر العباسي، ذاكراً سند الخبر، على عادة أهل عصره في التأليف وقد يظهر الفترة الزمنية التي عاش فيها الشاعر بدقة، ويتحدث عن بيئته وثقافته (مثال ذلك حديثه عن أبي نواس).

وكذلك يتبع سنة عصره في الاستطراد، فنجده يذكر بين أخبار الشاعر نوادر رويت عنه، وبذلك لايمل القارىء، فيضمن متابعته وهو موفور

النشاط ، وان مايميز استطراده ، انه لايبتعد كثيراً عن موضوع حديثه ، إذ يلتزم بذكر النوادر التي تدور حول الشاعر نفسه .

ابن المعتز الناقد المبدع:

صحيح أننا وجدنا لابن المعتز بعض السقطات في رسالته عن أبي تمام ، إلا أننا نلاحظ في رسائله الأخرى وفي كتابه «طبقات الشعراء» و«البديع» رهافة حسه وسلامة ذوقه ودقة ملاحظته وصواب حكمه ، ولاشك أن موهبته الشعرية قد ساعدت على صقل ذوقه وارهاف حسه واتساع أفقه في تناول الابداع الشعري وتقويم جماله وتسليط الضوء على القبح والخطأ الذي يرتكبه الشاعر ، كما أن الممارسة النقدية لابد أن تنضج مع طول الممارسة ومجالسة أدباء ذلك العصر ونقاده . يصف لنا أبو بكر الصولي (وهو صديقه) أحد مجالسه قائلاً : «اجتمعت مع جماعة من الشعراء عند أبي العباس عبد الله بن المعتز وكان يتحقق بعلم البديع تحققاً ينصر دعواه فيه لسان مذكراته ، فلم يبق مسلك من مسالك الشعراء إلا سلك بناشعباً من شعبه ، وأرانا أحسن ماقيل في بابه ، الى أن قال : ماأحسن استعارة اشتمل عليها بيت واحد من الشعر (فتذاكر واعدة أبيات حتى ذكر أحدهم قول ذي الرمة) .

أقامت به حتى ذوى العود في الثرى   وساق الثريا في مُلاءته الفجر

فقال أبو العباس : هذا لعمري نهاية الخبرة وذو الرمة أبدع الناس استعارة وأبرعهم عبارة إلا أن الصواب حتى ذوى العود والثرى ، لأن العود لايذوي مادام في الثرى . . (٢٢) . »

حين يمتلك الناقد خيال الفنان ومنطق العالم ، فهذا يعني القدرة على إنتاج نقد مبدع ، لأنه عندئذ يستطيع أن يلاحظ ما لايلاحظه الآخرون فلا

يكتفي بوضع يده على مواطن الضعف في الشعر وإنما نجده يعطي البديل الأكثر جمالاً والأكثر دقة لاعتماده المنطق والخيال الفني معاً، لهذا تمنى لو جعل الشاعر ذبول العود مترافقاً مع ذبول الثرى ولن تكون، في اعتقادنا، صورة الذبول هذه في متناول ناقد عادي لم يمارس الإبداع الشعري.

ورغم ولعه بالبديع، فإنه يرفض المبالغة في استخدامه، مما يؤدي الى طغيان الزخرفة والتكلف على الإبداع ورقة الطبع ويقول مثلاً في قول أبي تمام «خشنت عليه أخت بني خشين» وهذا الكلام لايشبه خطاب النساء في مغازلتهن، وإنما أوقعه في ذلك محبته للتجنيش، وهو بهجاء النساء أولى[٢٣].

فهو يلومه على استعمال كلمة «خشنت» في الغزل لأن استخدامها في الهجاء أولى، نظراً لجرسها الموسيقي الثقيل على الأذن ومثل هذا النقد لايصدر إلا عن إنسان مرهف الحس يمتلك ذوقاً رفيعاً، مارس الشعر أو عاشره فترة طويلة، فخبر نواحي الجمال في ألفاظه، كما خبر مدى مناسبة اللفظة الشعرية للغرض الذي سعى اليه الشاعر، فمثلاً مايناسب الغزل من الألفاظ لايمكن أن يناسب الهجاء.

كما تجلى ذوقه الرفيع ورقة طبعه وروعة شاعريته في تلك الشواهد الشعرية، التي صنفها في كتابيه «طبقات الشعراء» و«البديع» فقدم لنا أجود الشعر وأروعه بذوق الفنان وحسه المرهف خاصة في انتقاء أبيات تميزت بجمالها الإبداعي، واحتوت فنوناً بديعة وتشبيهات مبدعة، فيرى عبدالعزيز سيد الأهل[٢٤] أن هذا الاهتمام أثر من آثار معلمه المبرد، الذي نجده قد خصص للتشبيه باباً في كتابه «الكامل»[٢٥]، ولكن يمكننا أن نضيف الى ذلك التفسير أن ولعه بالتشبيه جزء من ولعه بالفنون البلاغية الأخرى فقد وجد أنها تضفي جمالاً أخاذاً على الشعر دون أن تكون هذه الفنون مقياس الجودة

الوحيد لديه، إذ نجده في إحدى رسائله يحدد مقاييس خالدة تصلح لكل زمان ومكان فالأشعار الجيدة ـ في نظره ـ هي تلك «التي ترتاح لها القلوب، وتجذل بها النفوس، وتصغي إليها الأسماع وتشحذ بها الأذهان. . . [٢٦]»

لو تأملنا هذه الجمال القصيرة لوجدنا أنها تحيط بجميع العناصر الجمالية للشعر، فهي تقف عند الجوانب الانفعالية (إذ على الشعر أن يضم عواطف تصل الى القارىء فتريحه بانفعالاتها وتسعده بفنون بلاغتها) كما تقف عند الجوانب اللغوية (على الشاعر أن يختار لغة ذات جرس موسيقي يستطيع جذب القارىء اليه) وكذلك تضم الجوانب الفكرية (على الشعر أن يحتوي أفكاراً تصقل ذهن القارىء وتزيده عمقاً وفهماً للحياة). فهو يريد أن يكون الشعر غنياً بعواطفه وبأفكاره وبجمالياته عندئذ يكون جديراً بثقة الناقد والقارىء معاً.

وقد ظهر أثر الممارسة الابداعية في اللغة النقدية لابن المعتز فقد وجدنا لديه لغة مرهفة وحساسة، تميل نحو التصوير أحياناً فيقول مثلاً «وكان شعره أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة وأسلس على اللسان من الماء العذب. . . [٢٧]» بل نجده يلجأ في نقده أحياناً الى التشبيه الذي لايمكن أن يأتي به إلا شاعراً امتلك خيالاً واسماً دون أن يتيه النقد. أو تضيع أحكامه في فضاءات غريبة أو بعيدة عن عالمه، مثال ذلك تشبيهه شعر آل أبي حفصة وتناقصه حالاً بعد حال كأنه ماء أسخن في قدح، ثم استغنى عنه، فكان من أيام مروان الأكبر على حرارته، ثم انتهى الى عبدالله بن السمط، قد برد قليلاً، ثم الى ادريس بن أبي حفصة وقد زاد برده، والى أبي الجنوب كذلك، والى مروان الأصغر وقد اشتد برده، والى أبي متوّج وقد ثخن برده، والى متوج هذا وقد جمد، فلم يبق بعد الجمود شيء(٢٨). يتناول هنا أسرة شعرية (آل بني حفصة) وقد أفلح حين اعتمد التشبيه في

نقده لها اذ زادت عبارته دقة ووضوحاً فقد شبه الشعر بكأس من الماء الساخن يزداد برودة مع مرور الأيام كما ازداد شعر آل حفصة ضعفاً مع مرور الزمن، فساعدت كما نلاحظ موهبته الشعرية على صقل موهبته النقدية، وأدت الى استخدام لغة نقدية قادرة على التعبير الدقيق، إذ لم نجده محلقاً في سماء الخيال أو ضائعاً في متاهات اللغة المجازية، وكذلك لم تؤد هذه الموهبة الى جعله ناقداً تأثرياً تطغى الانفعالية والحماسة على أحكامه في معظم الأحيان.

ولا شك أن مكانته الرفيعة قد ساعدته في تحصيل العلم على يد أفضل أساتذة العصر، كما سعدته على النقد الموضوعي دون أن يشعر بأي خوف أو رغبة، لذلك نجده لايجامل أحداً فاتسم نقده بالجرأة والموضوعية التي تنقص نقاء عصرنا. إذ لم نجده يراعي حين نقد أبا العبر، النسب العريق (لآ هاشم) وقرابته له وللسلطة الحاكمة، ولم ير أية ميزة له رغم تخصصه في مدح العباسيين.

لهذا لانوافق على رأي د. احسان عباس، حين اتهم نقد ابن المعتز بالتأثرية، ورأى أن لمنزلته الاجتماعية أثراً في جعله يمثل دور الرعاية والعطف على الحركة الأدبية، فلم يتجاوز «حدود المجاملة الاجتماعية اللائقة، كذلك فإن ابن المعتز كان ذا مذهب شعري ذي سمات ذاتية خاصة قد تحول بينه وبين تذوق الأشعار التي تباين مذهبه فلجوءه الى هذه التأثرية يسبغ عليه صفة سعة الصدر...»(٢٩).

ولكننا لاحظنا، سابقاً، عدم تحيزه لمذهب البديع، حين نقد أبا تمام.

نرجو ألا يفهم من قولنا هذا أننا ننفي وجود التأثرية في كثير من أحكامه، ولكن الذي ننفيه هو القول بطغيان هذه التأثرية على نقده، فقد

جمع، في رأينا بين التأثرية والموضوعية، إذ لم نجده متحيزاً للمحدثين رغم أنه خصص كتابه «طبقات الشعراء» لهم كما فعل محمد بن هبيرة الذي لم يكن يعنى إلا بشعر المحدثين يحفظه ويحتج به ويبين فضله، كما لم نجده متحيزاً لفن البديع، رغم أنه ألف فيه كتاباً خاصاً، ورغم أنه أصبح فناً شائعاً في عصره، فقد أراد أن يؤسس لهذا المذهب، ويبين أنه لم يكن من اختراع المحدثين إذ وجد في القرآن الكريم والأحاديث النبوية والأشعار الجاهلية والاسلامية، وبذلك كان من مؤسسي المذهب الجمالي في النقد، كما كان من مؤسسي علم البلاغة، إذ وطّد أركانها فكان أول من أفرد كتاباً خاصاً لأحد فنونها، فمهّد الطريق بذلك لانجازات عظيمة قام بها نقاد وبلاغيون أتوا بعده.

لهذا كله نستطيع أن نعدّ ابن المعتز أحد الوجوه المشرقة في تراثنا النقدي.

الهوامش:

١ - ابن خلكان: «وفيات الأعيان، تحقيق د. احسان عباس، المجلد الثالث - دار صادر، بيروت - ١٩٧٠ - ص٧٦.

٢ - محمد عبد المنعم خفاجي: «رسائل ابن المعتز في النقد والأدب والاجتماع» شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط١، ١٩٤٦.

٣ - محمد عبد المنعم خفاجي: «ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان»، مكتبة الخانجي بمصر، ط١ ١٩٤٩، ٢٦٩.

٤ - د. طه حسين: «من حديث الشعر والنثر»، دار المعارف بمصر، ط٩ بدون تاريخ.

٥ - ابن رشيق القيرواني: «العمدة في محاسن الشعر وآدابه»، تحقيق محمد قرقزان - دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨ ص٣٦٢.

٦ - عبد الله بن المعتز: «البديع» شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجي شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط١، ١٩٤٥ - ص١٥.

٧ - المصدر السابق ص ١٠٣.

٨ - خالد يوسف: في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ١١٠.

٩ - أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: «أخبار أبي تمام» حققه وعلق عليه خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الاسلام الهندي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص ١٧٥ - ١٧٦.

١٠ - المصدر السابق ص ١٧٦.

١١ - عبد الله بن المعتز: «طبقات الشعراء»، تحقيق عبد الستار أحمد فراج دار المعارف بمصر، دون تاريخ، ص ٣٧٩.

١٢ - المصدر السابق ص ٣٣٥.

١٣ ـ المصدر السابق ص ٣٤٣ .
١٤ ـ المصدر السابق ص ٩٢ .
١٥ ـ المصدر السابق ص ٦١ .
١٦ ـ المصدر السابق ص ١٠٨ .
١٧ ـ المصدر السابق ص ١٣٤ .
١٨ ـ المصدر السابق ص ١٣١ .
١٩ ـ المصدر السابق ص ٢٢٩ .
٢٠ ـ د. احسان عباس : «تاريخ النقد الأدبي عند العرب»، دار الشروق والتوزيع، عمان، دون تاريخ .
٢١ ـ «طبقات الشعراء» ص ٢٨٦ .
٢٢ ـ «رسائل ابن المعتز» ص ١٠ ـ ١١ .
٢٣ ـ المصدر السابق ص ٢١ ـ ٢٢ .
٢٤ ـ عبد العزيز سيد الأهل : «عبد الله بن المعتز (أدبه وعلمه)»، دار العلم للملايين ـ بيروت، ط١، ١٩٥١، ٢٢٥ .
٢٥ ـ المبرد : «الكامل» حققه د. محمد الدالي، المجلد الثاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، (خصص للتشبيه الباب ٤٨) .
٢٦ ـ رسائل ابن المعتز في النقد والأدب والاجتماعي ص١٤ .
٢٧ ـ طبقات الشعراء ص ٢٨ .
٢٨ ـ المرزباني : «الموشح»، تحقيق علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر ١٩٦٥ ـ ص ٤٦٣ ـ ٤٦٤ .
٢٩ ـ د. احسان عباس : «تاريخ النقد الأدبي» ص ١١٧ .

أدونيس

في عام (١٩٣٠) ولد أدونيس (علي أحمد سعيد) في قرية قصابين قرب اللاذقية، تلقىٰ تعليمه في مدارس طرطوس واللاذقية، وقد تابع دراسته الجامعية في قسم الفلسفة في جامعة دمشق حيث نال الإجازة عام ١٩٥٤.

في مطلع الخمسينيات بدأ بكتابة الشعر، وفي عام ١٩٥٦ غادر سورية الى لبنان، حيث شارك يُوسف الخال عام ١٩٥٧ في إصدار مجلة «شعر» التي حملت لواء الحداثة الشعرية في الأدب العربي الحديث، فكانت موئلاً لشعراء الحداثة، لكنها توقفت في مطلع الستينيات، ثم أصدر مجلة خاصة به تدعى «مواقف».

مارس النقد الى جانب الشعر . . من كتبه النقدية:

«مقدمة للشعر العربي» (١٩٧٠)، «زمن الشعر» ١٩٧٢، «الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عن العرب» ثلاثة أجزاء (الجزء الأول ١٩٧١، الجزء الثاني ١٩٧٤، الجزء الثالث ١٩٧٨). «فاتحة لنهايات القرن العشرين» (١٩٨٥)، «كلام البدايات» ١٩٨٩. «الصوفية والسوريالية» (١٩٩٢).

اضافة الى مقدمات نقدية لبعض الدواوين مثل: «ديوان الشعر العربي» ثلاثة أجزاء، «جميل صدقي الزهاوي» «بدر شاكر السياب».

له كتب في مجالات مختلفة «الاسلام والحداثة» «الامام محمد عبده» «التراث والثقافة الوطنية»، «كتاب الأسئلة: هشام شرابي من البطركية الى الحداثة»، «الكواكبي»، «محمود رشيد رضا» «النص القرآني وآفاق الكتابة».

كما أن له عدة دواوين منها :

«قالت لي الأرض» «قصائد أولى» «القصائد الخمس والمطابقات الأوائل» «المسرح والمرايا» «كتاب الحصار» «مفرد بصيغة الجمع» «هذا هو اسمي»، «وقت بين الرماد والورد». . . الخ .

يلجأ الشاعر المجدد، في كثير من الأحيان، الى الكتابة النقدية، كي يضع أسساً تنظيرية لتجربته الابداعية، فيقدم بعض مفاتيح جمالها الى القارىء، كي يتذوق الجديد ويتفاعل معه، ولا شك أن أي حركة شعرية حديثة لن تستطيع اثبات وجودها إلا بما يرافقها من أفكار تنظيرية تعرّف بها، وتبين عناصرها، فتأخذ بيدها كي تتيح لها الانتشار على أسس سليمة، وتدافع عن إبداعها مبينة مواطن جماله وروعته ومواطن ضعفه، لذلك ليس غريباً أن نلاحظ لدى أدونيس وجود ثقافة نقدية توازي الثقافة الشعرية، وهذا مانكاد نلاحظه لدى معظم المجددين سواء أكانوا عرباً (عبد الرحمن شكري جبرا ابراهيم جبرا، نازك الملائكة. . . . .) أو غربيين (ورد زورث، ازراباوند، اليوت. . . .).

ولكن ثمة محاذير حين يتحدث الشاعر عن تجربته بلغة النقد، إذ يغرق بالذاتية ويبتعد عن الموضوعية التي هي أحد أسس الممارسة النقدية، أو يحاول أو يغرق في الحيادية الى درجة الغاء الذات، لكن أدونيس استطاع، انطلاقاً من تجربته ذاتها في المجال النظري والابداعي، أن يتوقف عند القضايا الأساسية أي القضايا «التي تتقاطع فيها الذات الكاتبة مع الآخر القارىء/ الناقد، وتشكل في الوقت ذاته مدار الاهتمام والجدل في المرحلة الشعرية الراهنة، خصوصاً أنها مرحلة خلافية بامتياز، فالخلاف لايتناول التفريعات وحدها، وإنما يشمل الأوليات أو الأصول. »[1]

اذاً ينتبه أدونيس الى خصوصية الكتابة النقدية التي تحاول أن توازن بين الذات والموضوع، لذلك نجده يبحث عما هو مشترك بينه وبين القراء

والنقـاد ومن قـضـايا تؤرقـه أثناء الإبداع، يريد جـلاءها عن طريق الكتـابة النقـدية، لنفسـه أولاً ولقـرائه ثانيـاً، فـتـخـتلط في كـتـابتـه هذه الذاتيـة بالموضوعيـة، ولذلك بإمكاننا أن نرى بوناً شـاسـعاً بين الدارس الأكاديمي الذي يكاد يجف النص الأدبي بين يديه ويذوي، وبين الناقـد الفنان الذي يزهر النص الأدبي بين يديه، لأنه لايتناوله تناولاً عقلياً فحسب، بل يقدمه أيضاً عبر حساسيته وانفعاله، وذائقته الجمالية المرهفة.

لاشك أن القارىء، باعتقادنا، يستمتع بمتابعة الشاعر عبر نقده، إذ يقترن الجمال اللغوي بالعمق الفكري، خاصة اذا استطاع الناقد المبدع اقامة توازن بين الانفعال والمنطق أي بين الذاتية والموضوعية، وبذلك لاتصبح قراءة النقد عبءاً يثقل كاهل القارىء.

ولكن مـشكلة أدونيس ادعـاؤه التـأسـيس المطلق، لـذلك قلمـا أقـر بمصادره على حد قول الأستاذ كاظم جهاد. (٢)

مايهمنا في الحقيقة، متابعة انجازات أدونيس النقدية وأثر الممارسة الابداعية عليها.

طبيعة النقد عند أدونيس:

يرى أدونيس النقد أكثر من قراءة للنص أو تفسير له، فهو «معرفة أو هو ابتكار معرفة جديدة، انطلاقاً من النص واستناداً اليه، مما هو ومما قبله والنقـد في ذلك امتـحـان للنص: هل هو «طبـقـة» واحـدة ولذلك سـرعـان مايموت أم هو، على العكس (طبقات) تموت طبقة فتولد أخرى؟

وليس النقد هذا الامتحان إلا لأنه يضمر هذه التساؤلات: كيف ينضب النص؟ ومـا معنى كـونه لايمـوت؟ . . . النقـد كـالفكر، أو هـو فكر لايتغذى ولا ينمو إلا بالتساؤل المستمر، وهو لذلك يضع نفسه، لا الأشياء والنصوص وحدها، موضع تساؤل دائم، واعادة نظر مستمرة. . إنه نقيض للمنهج المغلق، وهو لذلك بدء يظل بدءاً. (٣)

إن النقد، لديه، معرفة تأتي من داخل النص الأدبي وليس من خارجه، لذلك نجده يرفض النقد الايديولوجي، إذ تتحكم فيه معرفة مسبقة تسقط على النص، كما يرفض النقد المدرسي، وينعته بضيق الأفق، إنه يحاول «أن يقرأ النص ذاته ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالاً نقدياً وتقويمياً من احتمالات عديدة». لذا نجده يرفض الأحكام القاطعة في النقد، ويبحث عما يجعل النص نظاماً مترابطاً من دلالات غنية لهذا بامكاننا أن نقول بأنه يتناول النص الأدبي ذاته باعتباره أفقاً وتحولاً أو حقلاً حافلاً بالمدهش والجديد، إنه ينظر اليه على أنه فضاء لغوي مستقل، لاعلى أنه قديم أو محدث، أصل أو نوع، اتباعي أو ابتدائي . . . الخ.

والقراءة النقدية في نظره لابد من أن تكون متعددة، لأن النص الشعري متعدد المعاني بالضرورة.(٤)

وعلى هذا الأساس رأى أن المهمة الأولى في النقد هي «تحليل الشكل والدلالة في اللغة السائدة، فهذه اللغة تكاد أن تمحو النشوة والرغبة والحيوية.»

ومثل هذا النقد يهتم باللغة الاختراقية، على حد قوله، فيبحث عن النظام القولي أي البنية الشكلية الايقاعية «أي موضوعيته أو شيئيته كنص معطى للقارىء، ماثل أمامه موضوعياً ذلك أنه لايلتمس معايير ثورية النص في محتواه، وإنما في طاقته التعبيرية»(٥) أي من حيث هو بنية تؤثر بالقارىء سلبياً أم ايجابياً حسب عمقها الجمالي والابداعي.

موقف أدونيس من النقد القديم:

وبما أن الشعر الحديث تجاوز في معظمه المعايير القديمة للكتابة، لذلك نحن بحاجة اليوم الى معايير نقدية حديثة، تتجاوز المعايير التقليدية، وقد لاحظ أدونيس أن الجمالية السائدة هي الجمالية الموروثة، جمالية الخضوع للمعيار «لهذا، بدا معنياً برصد الأجواء التقليدية التي يتوجب على

التجربة الشعرية الحديثة أن تواجهها وتنتبه اليها، فبين كيف أفسد النقد العربي القديم بحث الشعرية أساساً، لأنه لم ينتقد الشعر في ذاته بقدر ماكان نقداً له في علاقته الوظيفية الاجتماعية الأخلاقية، فقد كان الوعي النقدي الشعري وعياً وظيفياً أكثر مما كان وعياً شعرياً. . . »(٦)

فلم يستند هذا النقد الى النص ذاته وإنما الى موضوعاته فقد صارت وظيفة اللغة في الشعر والعلم واحدة هي الأخبار بوضوح تام، لذلك سيطرت على هذا النقد النزعة الاجتماعية، فقام على نوع من الرقابة (دينية، طبقية، جنسية، قومية. . . . .) بالاضافة الى رقابة ترتبط بالمفهوم أو النظرة الى الشعر التي تسيطر عليها المسلمات الخليلية والرقابة اللغوية التي تؤكد على عمود الشعر وترفض اللغة المجازية.

وينطلق هذا النقد من مقياس واحد هو الأصل الجاهلي، ويقوم على قراءة تبسيطية تقسم الشعر الى عصور تاريخية، وزمن الشعر في رأي أدونيس عمودي لاأفقي، فأبو تمام أقرب الى امرىء القيس مما هو زهير بن أبي سلمى. (٧)

كما يرسخ هذا النقد مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون، واعتبار الشكل بمثابة وعاء حيادي، قائم بذاته موجود قبل الشعر، فالمهم بالنسبة للشاعر أن يحسن الصياغة أي أن يحسن التأليف بين هذا الشكل وأفكاره أو عواطفه ويوضح أدونيس أن الشعر ممارسة باللسان كالعمل الذي هو ممارسة باليد، وبما أن الأمة حلّت محل القبيلة، فإن الشاعر اللاحق يجب أن يكون اتصاله بالأمة، أخلاقاً ونظاماً كاتصال سلفه الجاهلي بالقبيلة أخلاقاً ونظاماً لذلك على الشاعر كي يسوغ وجوده أن يكون مباشراً وفعالاً، أن يكون محاكاة للعمل، ولايكون كذلك إلا اذا كان تعليمياً تبشيرياً. . . ثم يتوقف عند الامدى في «الثابت والمتحول» وهو ناقد تقليدي، يرى جودة

الشعر بمدى حرصه على استمرارية النمط القديم، وحين يبتدع الشاعر ماليس موجوداً في القديم فإن ذلك يخرجه الى الخطأ، فهو يدعو الى اتباع ماهو مألوف لأن أي اغراب هو خروج عن نطاق الذائقة العربية.

اذاً يأخذ أدونيس على النقاد العرب مطالبتهم باتباع النموذج وعدم الشذوذ عنه، مع أن «الشعر لايهدف الى نقل الواقع كما هو، وإنما يهدف الى تخييله أي الى نقل صورة متحركة عن الواقع، توحي به، وبما يتجاوزه في آن، فالنقد الذي يقف عند ظاهرة الكلمات ومدلولها الحرفي العادي، قد يكون نقداً للعلم أو الفلسفة لكنه ليس نقداً شعرياً، وهذا النقد أدى الى اعتبار الشعر حقيقة علمية، والى أن يصبح نقد الشعر منطقياً، عقلياً. . . »(٨)

تبدو لنا معظم هذه الأحكام متسرعة، تتسم بالتعميم كي تنسجم مع أفكار مسبقة ـ في معظم الأحيان ـ كونّها أدونيس دون تعمق في التراث النقدي، فمثلاً لم يكن النقد القديم مغفلاً لجماليات اللغة، يكفي أن نذكر مثالاً في ذلك ابن المعتز الذي انتقد لغة ذي الرمة رغم اعجابه به. (٩).

كما أننا نرفض قوله أن هذا النقد قام على نوع من الرقابة الدينية، إذ لاحظنا وصول أشعار الكفار التي قيلت في هجاء المسلمين، ولو كان هناك رقابة طبقية أو جنسية، كما يدعي، لما وصلتنا أشعار العبيد كعنترة وغيره، يبدو لنا أن أدونيس لم يقرأ كتب الجاحظ (الحيوان، والبيان والتبيين) إذ لاأثر فيها لرقابة جنسية أو طبقية.

أما قوله (سيطرت المسلمات الخليلية على النقد العربي فينقده وصول أشعار كثيرة تجاوزت هذه المسلمات (الموشحات، الأزجال العامية، الرباعيات أو الدوبيات المواليات الشعبية، المسمطات والمخمسات). ثم ماتفسير أدونيس، الذي يرى أن النقد القديم يرفض اللغة المجازية، لوجود نقاد تعصبوا لطريقة أبي تمام التي تستند على الابداع المجازي في اللغة.

ولكننا نوافقه على الجوانب الأخرى التي توقف عندها، فمثلاً أدى الثبات الدلالي للنص الشعري القديم الذي لايراعي التغييرات التاريخية والثقافية والاجتماعية الى جمود النقد العربي، ويبدو أن هذا الخلل النقدي مازال مستمراً الى اليوم لدى بعض النقاد الذين لم يستطيعوا أن يقيّموا الشعر الحديث استناداً الى معطياته ذاتها.

إنه يسلط الضوء على مزالق النقد القديم، كي يتجنبها النقاد المحدثون ويدعوهم الى رفض المعنى المسبق والحكم الجاهز، «لأن المعنى يتكون ينشأ في الكلام في ممارسة الكتابة في صيغ هذه الكتابة في حضورها الشكلي على الورق فالمعنى لاحق لاسابق، إنه يبدأ مع النص وبه وفيه» ويبيّن لنا أن الكتابة العربية مازالت تعاني من هذا المعنى المسبق، وكذلك مازالت القراءة العربية محصورة فيه.

الحداثة الشعرية:

يبدو لنا أدونيس، عبر مؤلفاته جميعها، معنياً بقضية الحداثة على صعيد المفهوم أو المصطلح وعلى صعيد مقومات الشعرية الحديثة، بل تؤرقه المشاكل التي تعترض طريقها وتحد من تواصل الجمهور معها.

وكما لاحظنا سابقاً بيّن أدونيس للنقاد المحدثين أخطاء النقاد التقليديين في تناولهم للشعر، حيث ألغوا شعريته، وحولوه الى جملة من الأقوال الاجتماعية والأخلاقية، كما بيّن دور النقاد المجددين في تطوير النظرة الى الشعر، وتأسيس مفاهيم شعرية جديدة، فيتوقف عند جماعة الديوان، ودورها في الخروج عن المعلوم الشعري الموروث والدخول في مجهول شعري يواكب الدخول في المجهول الكوني، من هنا توكيد هذه الجماعة على الذاتية، مما أدخل البعد الرومنطيقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، وتوكيدهم على وحدة القصيدة مما مهد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية، وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه. (١٠)

وبلفت النظر الى أن دور حركة أبولو في التنظير للشعر الجديد أبعد وأعمق من دور جماعة الديوان، إذا أسهمت في تجاوز الشعر التقليدي عن طريق التنظير أكثر من الإبداع الشعري.

تعريف الشعر الحديث:

تبدو الحداثة، لدى أدونيس، في قبول المجهول، وطرح أسئلة جديدة دائماً، وخلق أبعاد جديدة تتيح استمرار الأسئلة، فتتيح الفرصة لنشوء طرق جديدة للتعبير. أما الشاعر الحق فهو الذي يقدم لنا عبر شعره عالماً شخصياً، وخاصاً لامجموعة من الانطباعات والتزيينات، الإبداع الحقيقي تجاوز للمألوف، وتغيير يتسم بالخصوصية والعمق، وبذلك نستطيع، على قوله، أن نميز بين الجديد والمزعوم جديداً، بين الجدة والزي، بين الابداع والبدعة، البدعة هي الهوس بالاني والحاضر العابر، هي هاجس الطرافة للطرافة.

ثم يبين لنا أن الهوية في المنظور الابداعي «ليس في انتاج الشبيه» وإنما في انتاج المختلف، وليست لواحد المتماثل، بل الكثير المتنوع، فالهوية ابداع دائم مستمر من فضاء التساؤل والبحث... إن الهوية، إبداعياً، هي أن تحيا وتفكر وتعبر كأنك أنت نفسك وغيرك، في آن، بحيث تبدو لي، لحظة ما، كأنك الكُل لاأحد، هكذا يبدو الانسان في الابداع مشروعاً لايكتمل ولايكون الآخر أجنبياً عن الذات وإنما يصبح بعداً من أبعادها، أو يصبح صورتها الثانية، وطبيعي أن الآخر هنا ليس الانتماء القومي، ليس «الوطن» أو «التراث» أو «الهوية» الجماعية أو «الايديولوجية» وإنما هو الانسان المفرد كالذات، أي هو الوعي الانساني الشخصي الذي يواجه الكون ويحاول أن يكتبه، الأنا هنا الآخر، كلاهما مفتوح على قرينه متجه اليه في لقاء دائم، لكي يزداد وجوده امتلاء، ولكي تكون ابداعيته أكثر شمولاً وانسانية.»[11] لهذا كان الشعر أشد الفنون تعبيراً عن أعماق

الانسان، عما هو جوهري وأصيل فيه انه صوت أعماق الشاعر يتردد صداه في أعماق الآخرين، فهو يتجاوز السطح ليغوص بعيداً باحثاً عن الجديد والجميل والأصيل. وبفضله نرى العالم في حيويته وبراءته. ونجده، منذ الخمسينيات معنياً بتوضيح بعض مفاهيم القصيدة الجديدة، إد لا يبحث فيها عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالانسان ووضعه. (١٢)

ويوضح أن القصيدة الحديثة لم تعد تقدم للقارىء أفكاراً ومعاني شأن القصيدة القديمة وإنما أصبحت تقدم للقارىء حالة أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها ولم تعد تنطلق من موقف عقلي وجاهز، وإنما من مناخ انفعالي أقرب الى التجربة أو الرؤيا، فهو لايسرد ولايخبر وإنما يوحي ويومىء، فاتحاً للقارىء أفقاً من الصور مؤسساً له مناخاً من التخيلات.

وهكذا بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها التي لاتفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد، يتطلق الشاعر الجديد الى القصيدة المنفتحة الزاخرة بمكننات كثيرة... من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول والمحدود باللامحدود والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة، وصار عالماً فسيحاً من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية، فيما وراء الحد والنوع، فيما وراء كل قاعدة وكل تقليد. (١٣)

إذا نحن أمام نظام شعري جديد، أدوات جديدة، يغيّر عبرها طريقة التذوق وطريقة الفهم، ليغيّر بالتالي دور الشعر ومعناه.

العلاقة مع الأدب الغربي:

تأثر أدونيس بالأدب الغربي وخاصة الفرنسي، وهو يعترف بأن تأثر طريقته الحداثية بالحركة الشعرية الغربية كلها، ثم يوضح بأنه لم يكن متأثراً

بالقول الشعري الغربي من حيث هو رؤيا للعالم، وإنما كان تأثراً بمشكلية الابداع الشعري وماتطرحه من قضايا وتساؤلات، إذ لم يكن الشعر الغربي بالنسبة له نموذجاً يحتذى، بما هو مقاربة خاصة للانسان والعالم، وإنما كان صدمة معرفية أي انه تأثر بالابداعية الغربية باعتبارها شكلاً فكرياً أقوى وأغنى من تأثره بالجانب الشعري، وهو يقرّ بأن معظم مفاهيم الشعر العربي الحديث مشتركة مع مفاهيم الشعر الغربي (قصيدة النثر، القصيدة الشبكية المركبة، لاحقية الشكل. . . .) إلا أن أدونيس دعا الشاعر العربي الحديث الى انتاج المختلف، أي أن تتكيف هذه المفهومات مع عبقرية اللغة العربية، وبشكل أدق مع شعريتها الخاصة.

ولكن هل استطاع أدونيس فعلاً انتاج شعر مختلف عن الشعر الغربي؟

وهل استطاع أن يتجاوز نماذجه الى الابداع والخصوصية أي المختلف الذي دعا اليه؟

وهل استطاع على صعيد التنظير الحداثي أن ينأى عن المفاهيم الغربية الحديثة أو يفتح مفاهيم تحمل طابع الخصوصية العربية؟

إننا نعتقد أن أدونيس لم ينجح في تمثل تجربة الآخر، في معظم انتاجه الابداعي والنقدي، بل قام بتقليدها، فكان ناجحاً في الدعوة للخصوصية وانتاج المختلف على الصعيد التنظيري أكثر منه على الصعيد التطبيقي.

اللغة الشعرية:

يرى أدونيس أن أهم مقومات القصيدة الحديثة، وتتضمن جدة اللغة الشعرية أو ثوريتها في اللغة الشعرية القديمة، دون أن يكون هذا النفي تاماً، لأن الجديد يطلع بشكل أو بآخر من القديم نفسه، لذلك يوضح لنا العلاقة بين اللغة القديمة واللغة الحديثة فبما أن (للغة الحداثة قيمة خارج قيمة اللغة

وتاريخيتها الابداعية فتأسيس قيمة فنية جديدة في لغة مايستند أولاً على معرفة تاريخ القيمة في هذه اللغة وعلى استيعابها وتمثلها بشكل كامل وشامل. . . فالحداثة في اللغة العربية مثلاً، مهما كانت مفرقة في قطيعتها الظاهرية الشكلية حداثة عربية (أي) أن فهمها وتقويمها لايتمان في سياق الحداثة الفرنسية والانكليزية ومعاييرها، بل في سياق الابداعية العربية ومعايير اللغة الابداعية العربية. (١٤)

إذاً القطيعة مع اللغة تعني القطيعة مع التاريخ والماضي، وهذا أمر غير ممكن لهذا أكد أن التجديد اللغوي الحقيقي يجب أن يؤسس على أسس سليمة، فلا نلهث وراء معطيات الحداثة الغربية وننسى امكاناتنا اللغوية في الماضي والحاضر.

ومنذ وقت مبكر (١٩٥٩) نجده يبين لنا أن الشعر الحديث يستبدل بلغة التعبير لغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة، ثم ناقش هؤلاء الذين يميزون بين كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، وبين أن للكلمة عادة معنى مباشراً، ولكنها في الشعر تتجاوزه الى معنى أوسع وأعمق، لهذا من الطبيعي أن تكون هذه اللغة نقيضاً للتقنين والتقعيد اللذين يعتمدهما الشعر التقليدي، إنها حالة من التجدد والتوهج والحركة ويذكر أن مايحدد حداثة اللغة أو قدمها هو موهبة الشاعر، فالشاعر الحقيقي يحس كأنه واللغة شيء واحد «كأنك أنت هي، وهي أنت»، ولم تعد اللغة «خادمة للمعاني» كما يقول نقادنا القدامى أي لم تعد تنقل الشيء مفصلاً عنها، وعلى هذا الأساس نجد الشاعر الحقيقي لايكتب عن الشيء، وإنما يكتب الشيء.

إذ لاتقول اللغة الشعرية ماهو واقع وحسب، وإنما تقول الوجود كينونة وصيرورة، فهي أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم، انهاوسيلة استبطان واكتشاف، من غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق، وتفتح أبواب الاستباق انها تهامسنا لكي نصير أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن، إنها

تيار تحولات يغمرنا بايحائه وايقاعه وبعده، هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة دموية حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لافي جلده، ومن الطبيعي أن تكون اللغة هنا ايحاء لاايضاحاً. (١٥) فهي تكشف عن الامكان، المحتمل، لذلك تستخدم المفردات استخداماً جديداً يغاير الاستخدامات الموروثة أي تشحنها بدلالات وايحاءات جديدة، انه يدعو الى عودة اللغة الى براءتها الأولى، التي ترفض الشكل المحدد النهائي الى الشكل غير المحدد وغير النهائي فتتجاوز الوزن الى الايقاع، الوزن نص يتناهى في قواعد محددة، يتعلمها المرء فيحصل على بعض الايقاع في حين يرى أدونيس (الايقاع فطرة، حركة غير محدودة، حياة لاتتناهى، الايقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، والايقاع شعرياً هو كل تناوب منتظم. (١٦)

ولا ينمو هذا الايقاع في المظاهر الخارجية للنغم: القافية والجناس، خاصة تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادىء الايقاع وأصوله العامة إذ أنه يتجاوز هذه المظاهر الى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة وبين الانسان والحياة.

ومايحقق شعرية الشعر، في نظره، هو الخروج عن الكلام الشعري التقليدي عن طريق الابداع، أي خلق ماهو فني، الذي يفضله يحوّل الواقع الى شعر فتقول اللغة عندئذ أكثر مما تقوله عادة، إذ نجد علاقات جديدة بين اللغة والعالم وبين الانسان والعالم. . .

وكما يقول شكري عياد: إن مايعنيه الشعراء من خلق لغة هو تمكينهم لا من أن يقولوا بطريقة مختلفة أشياء يمكن قولها باللغة المتعارفة، بل أن يقولوا أيضاً أشياء لايمكن قولها باللغة المتعارفة. (١٧) وبذلك صارت اللغة الشعرية قيمة لا وسيلة، تخرج عما هو مألوف، لتصبح في جوهرها لغة مجازية.

وليس المقصود بالمجاز الزخرف الذي يعطي الأسلوب لونه وحيويته، وإنما هو موقف أساسي يميز معنى ما، فيعني «استخدام اللغة بأخص خصائصها، مما يمحو التعارض بين العقل والخيال، بين الواقع والحلم، بين الرصانة واللعب . . . إنه يصرف الانتباه عن الحرف وعن المظاهر، الى الروح والباطن . . . لذلك فإن مشكلة اللغة تكمن في الإبداع لا في اللغة نفسها، لذلك يكمن التخلف في بنية العقل والنفس، أي في العجز عن الابداع.

الشكل الحديث:

اذاً على الشاعر أن يبدع في مجال اللغة، كي يتوصل الى أشكال جديدة عليه أن يكتشف لغة جديدة فلا يكرر نماذج الماضي أو ينقل في شعره أفكاراً واضحة أو جاهزة، كالشعر الكلاسي، وإنما عليه أن يمدّ كلماته كمائن وأشراكاً، على حد قوله، لالتقاط عالم غائب، وبذلك يبتعد عن اللغة النمط، البعيدة عن نبض الحياة والانسان.

لذلك بدا لنا الشكل لدى الشاعر المحدث صيغة وجود، وعدا ببداية دائمة من هنا لاينطلق «أولانية شكلية، بل ينطلق على العكس من أولانية اللاشكل ابتداء يتحرر من المكتسب، المتعلم الاصطلاحي،[١٨] وقد يصدم هذا الشكل لجدته التي تتجاوز الراهن وتحتج على الصورة الثابتة، إنه طموح الشاعر في التغيير، وتعبير عن حياة جديدة تتجاوز قيم الحاضر البائسة، لذلك تجسد القصيدة الحديثة الحركة في حين جسدت القصيدة القديمة الثبات، وبالتالي تتجدد الأشكال بتجدد الحياة، دون أن يعني ذلك أن الشكل منفصل عن المضمون، لأن شكل القصيدة هو القصيدة كلها إذ لاتنفصل اللغة عما تقوله، وعلى هذا الأساس نجد الشكل والمضمون يشكلان وحدة في كل أثر شعري حقيقي.

وهو يرفض الصيغة التي يراها ظاهرة جماعية ترتبط بهاجس الأداء المتقن لاالتفكير إذ تصبح مهمة اللغة تقديم عالم مزخرف يمتلىء بالأصداء والأنقاض أي بعيد عن الشعر الحقيقي.

ونجده في موضع آخر، يهاجم الاغراق في الشكلية لكونه يؤدي الى تفكيك القصيدة أي الى وجود الايقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار، والى أن تكون له وظيفة مستقلة عن وظيفة القصيدة، كما يوضح أن الشكلية كثيراً ماتؤدي الى التكرار ويمكن القول انها هي نفسها تكرار، لذلك ليس غريباً أن نرى وصول الشكل الشعري لدى بعض الشعراء الى حالة من الثبات والآلية صار معها نظاماً، حتى الجمال الذي يدعي في شعراء الشكلية العناية به، يعد تخييلياً وهمياً لاواقعياً، إنه منفصل عن العالم غير مرتبط به، فهو غيبي، ذهني، لاحياتي.

اذاً الشكلية لن تقدم لنا الجمال الحقيقي، لأنها لغة بعيدة عن نبض الحياة، لغة آلية تغرق في التكرار دون أن يقصد من هذا القول الالحاح على منفعية الفن، لأن هذا الالحاح يعني خسران دوره الأصلي «الذي لايستطيع أي شيء أن يعوض عنه وتعطيه دوراً يستطيع الاعلام بشتى أنواعه أن يحققه بشكل أفضل نحن بتعبير آخر نقتل الفن حين نحوله الى آداه، آلة.

ولئن كان لابد من البحث في الفن، فإن وظيفته نظرية «ولبست عملية انها فكرية، انفعالية كمثل الصلاة، فهو «صلة» بين الانسان والعالم للتأمل في مد الوجود وجزره، في الانسان ومصيره في أسرار الكون، وهو يؤجج عاطفة الانسان وخياله لممارسة هذا التأمل»(١٩).

فالكتابة لدى أدونيس لاتنحصر في وظيفة ما، إنها أعمق وأغنى من أن تدور حول وظيفة سياسية أو اجتماعية، إنه يراها رمزاً أساسياً لوجودنا الانساني ولهويتنا وهو يعدّها تجربة كيانية في رؤية الانسان والوجود «كمثل التجربة الدينية وكمثل التجربة العلمية، وكمثل التجربة الفلسفية».

إن الشعر تجربة انفعال وكشف وتفكير لاتكمن قيمته في مجرد التزامه السياسي وإنما تكمن فيما تطرحه رؤياه ككل وبذلك يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كلية، أي التزام بالكشف لا بالوصف، وبهذا المفهوم نستطيع تجاوز البنية التعبيرية الموروثة وإرساء قواعد جديدة لتأسيس إبداع ينطق بخصوصية تجربتنا وواقعنا.

أدونيس والغموض الشعري:

إن أول تهمة يواجهها الشعر الحديث هي الغموض، وكثيراً ماواجه أدونيس هذه التهمة من قبل النقاد، لهذا ليس غريباً أن يتوقف الشاعر الناقد عند هذه الظاهرة فنعرف لِمَ بدا لنا أدونيس غامضاً؟

إنه يسمعنا صوت تجربته الشعرية، أي صوت معاناة الشاعر الذي يحس أن عليه أن يلائم بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ يريد أن يكون نفسه وغيره إنه دائب البحث عن المستقبل «يبقى دائماً قبله، ولايستطيع أن يبلغه من هنا الحسرة الخائفة، حسرة خلاّق يسير الى مستقبل يعرف أنه لن يدركه، كأنما يشير الى شيء يملكه، يطلع من عينيه وأعماقه، إلا أنه يظل بعيداً، يظل إمكان حضور سيأتي ولكن ليس الآن، وفي انتظار مجيئه، يشعر كأنه خارج الزمن في حالة ليست زمنية ولا أبدية.

ومن هنا يحدث أن يبدو الشاعر غامضاً، متناقضاً، تتعانق في كلماته ومشاعره النار والماء حتى ليخيل للكثيرين أن قصائده كأمواج البحر يمحو بعضها بعضاً.»

إنه يسير نحو المجهول، يحاول التعرف اليه بحدسه وبحواسه، لكنه لايدركه يظل مبهماً بالنسبة له، الى درجة يبدو من الطبيعي أن يأتي تعبيره عن هذه الحالة غامضاً لأنه يقدم حالة داخلية، توق الى المجهول، وهو في الوقت نفسه، يرفض أن تكون القصيدة مبهمة الى درجة تبدو فيها كهفاً مغلقاً.

ويرى أن الابهام قد يكون من محتوى اللاشعور المكبوت بقوة الحياة اليومية والثقافة السائدة، والابداع الفني نوع من الصراع بين الذات / الطبيعة من جهة والثقافة/ المجتمع من جهة ثانية، إنه توكيد للطبيعة الذاتية السائدة، أي رفض لكل مالايتلاءم مع المضمر اللاشعوري، وهو رفض يبدو، في هذا المنظور بمثابة الطريق الوحيدة للقاء الانسان ذاته، وتفتحه بتحرر وحرية وتكامل شخصية». ولاشك أن الغموض يأتي من طبيعة الشعر الذاتية التي تعتمد المضمر والمكبوت.

كما يرى أن الوضوح سمة طبيعية للشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص لأنه يهدف الى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد، فإن هذا الهدف لامكان له في الشعر الحق، فالشاعر لاينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة، لايعرفها هو نفسه معرفة دقيقة، ذلك لأنه لايخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الايديولوجية أن حدسه كرؤيا وفعالية وحركة، هو الذي يوجهه ويأخذ بيده لهذا يعيش في تجربته الشعرية هاجس الابتداع والاكتشاف لاهاجس التزيين والتجميل، مما يقذف به الى جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى، لذا من الطبيعي أن يغير علاقته باللغة التي لم تعدد وسيلة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين وإنما أصبحت وسيلة لاقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء الأبعاد التي يتطلع اليها، لهذا يعلن عن حبه للغموض» ولكن بالمعنى الشعري الخالص، أي المعنى الذي يناقض الألغاز والتعميه والأحاجي، فالقصيدة العظمية لاتكون حاضرة أمامك كالرغيف، أو كأس الماء، وهي ليست شيئاً مسطحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة، إنها عالم ذو أبعاد. . . . عالم متموج، متداخل، كثيف بشفافيته عمق بتلألؤه، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، وتقودك الى سديم في سديم من المشاعر والأحساسيس، سديم يستقل بنطاقه الخاص.(٢٠)

إنه يرفض الغموض الذي هدفه التلاعب باللغة الى درجة الغاء حساسيتها وكثافتها يريد غموضاً يشف رغم كثافته عن عمق في الرؤية والفكر والانفعال لذلك نحس بهذا النوع من الشعر ونتفاعل معه رغم أننا لانقبض على تفاصيله بدقة.

ويرفض أيضاً الدعوة الى الشعر البسيط، لأن ذلك يعني انتصاراً للطبيعة على الشعر من حيث هو فن، أي من حيث هو ابداع انساني، فتنتصر الحتمية على الحرية والضرورة على الابداع.

لهذا ليس غريباً أن نجده معجباً بأبي تمام مدافعاً عنه غموضه، فقد خلق هذا الشاعر لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشعرية السائدة، فجاءت معانيه وصوره وتعابيره مغايرة للمألوف تتسم بالغموض ويوضح لنا أدونيس أن هذا الغموض عند أبي تمام صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته، وعن بعده التأملي لاعن تشوشه الروحي أو ضعف تعبيره، وهو غموض غير معتم، بل شفاف يصح وصفه بما قاله كوكتو عن مالارمية «غامض بالماس» كل شاعر كبير هو، بالضرورة غامض غموضاً ماسياً»(٢١) قادراً على الوصول للأعماق، على الاشعاع والتوهج والبوح دون أن يكون محدداً أو معبراً عن معنى محدد، أما القصيدة الغامضة التي لاتعكس شيئاً ولاتوحي، ولاتثير انفعالاً ما، فهي لاتنتمي الى الحساسية الفنية في شيء.

إن مثل هذا الدفاع عن الغموض لدى أبي تمام هو دفاع عن النفس لدى أدونيس، وهنا يتبادر الى الذهن السؤال التالي: الى أي مدى كان شعره شفافاً قادراً على الاشعاع والتوهج والبوح؟

وبعبارة أخرى: لم يستطع أدونيس أن يكون أميناً في ابداعه الشعري لنظريته الشعرية أو النقدية.

الشعر الحديث والقارىء:

إن حديث الناقد الشاعر عن الغموض في الشعر لابد أن يؤدي الى الحديث عن صعوبة تفاعل القارىء العربي معه، ومعاناة الشاعر من انعدام

هذا التفاعل خاصة أن أدونيس يرى أن من مهمات النقد الأساسية اليوم الوقوف عند نقد القراءة والقارىء، أي يتناول بالنقد جمالية القراءة السائدة التي لاتزال توجهها تقليدية النوع الشعري الموروث وطريقتها في التذوق والتقويم، مبيناً ضرورة تجاوز هذه التقليدية، أي ضرورة رفض القراءة السائدة فهماً وأحكاماً، لأن الكتابة الشعرية الابداعية تخلق قارئها في الوقت الذي تخلق أفقها، من هنا تأتي الحاجة الى الوقوف على مفاهيمها الحديثة، والوقوف في الوقت نفسه عند جمالية القراءة الابداعية لهذا نجده معنياً بتحديد هذه الجمالية، موضحاً أنها لاتقدم لنا عالماً واضحاً ويقينياً.

إن قراءة الشعر الحديث تدفع بنا الى أفق النص الشعري، إنها شكل من المعرفة يتماهى مع التغيير والحركية والالتباس، وهي لذلك معرفة مفتوحة بشأن النص ذاته وشأن الانسان والعالم.

فهو يدعو أن تكون القراءة تحويلاً للكتابة الى مكان اكتشاف، وأدوات اكتشاف وعلاقات اكتشاف، ومن هنا تصبح قراءة النص الشعري اغناء «من حيث أنها سير في الأفق الذي يفتحه، من حيث أن هذا السير لاينتهي، لأنه استقصاء للعمل الشعري، وعلاقات رموزه وصوره، ومن هنا ليس للنص معنى، كما كان يفهم تقليدياً، وإنما هو حركية الدلالات انه بتعبير آخر لايقدم اليقين بل الاحتمال: إنه نص يتجدد مع كل قراءة: لاينتهي، لايستنفذ هذا مايميز الأعمال الشعرية الخلاقة»(٢٢).

ويحدد لنا مشكلة القارىء في تعامله مع الشعر، فهو يسلك بفكره إزاء القصيدة كما يسلك بجسده إزاء مادة يستهلكها، لايعد نفسه مالكاً لها إلا اذا استهلكها ومثل هذا القارىء قد يكون قارئاً لكل شيء إلا الشعر.

إنه ينتقد هذا النموذج الذي هو استمرار للقارىء التقليدي الذي يعني بالثبات والجمود ويرفض أن يرى في الشعر اكتشافاً واستباقاً.

كما يوضح لنا أنه ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر الحديث أن ندرك معناه إدراكاً تاماً، لأن مثل هذا الإدراك يعني إلغاء للمغمض الذي

يدفعنا لاستجلائه، فهو قوام الرغبة بالمعرفة وهو بالتالي «قوام الشعر» خاصة حين يكون بعيداً عن التعميات المفرطة والأحاجي النفسية، أي بعيداً عن العبث الذي يجرد القصيدة من معناها.

لذلك كله نجده يميز بين نوعين من القراءة «القراءة السطحية والقراءة العمودية» قارىء النوع الأول يقرأ النص كأنه خيط، خارج النسيج التاريخي الحي، أسير اللحظة التي وجد فيها، أما قارىء النوع الثاني فيقرأ النص من حيث هو عمق ثقافي وتاريخي وهذا اللقاء في العمق هو الذي يتيح الكشف عن أهمية النص، ودوره، وقيمته وهو الذي يولد معناه المتحرك، من هنا بالتالي، نفهم كيف أن النص الابداعي ليس مجرد ايصال، لكاتبه هدف مسبق، يريد أن يحدثه للتأثير في قارئه، وإنما هو مشروع ويريد كاتبه أن يدخل القارىء في مشروع دلالي متحرك، لا أن يعلمه أن ينقل اليه تأثيراً فكرياً أو سياسياً، والنص الابداعي، إذن ليس تلبية أو جواباً، وإنما هو على العكس دعوة أو سؤال، وقراءته هو حوار معه، لذلك لابد من تكوين ابداعية هي أيضاً، وهو بالأحرى (أي النص) ليس وثيقة، بل لقاء بين سؤال وسؤال، لقاء بين المبدع والقارىء الذي هو مبدع آخر. (٢٣)

نجد أدونيس، هنا، يرتقي بالقارىء الى مستوى المبدع، حين يستطيع أن يقرأ النص الشعري قراءة ابداعية بعيدة عن السطحية، تحاور أعماق النص، فتتلمس دلالته المتحركة وتتفاعل مع ايحاءاته، فالقراءة المبدعة نوع من الحوار بين القارىء والنص بعيداً عن الثوابت، وبذلك يصبح القارىء طرفاً في الابداع، لامجرد متلق عادي فهو يرفض القراءة العادية التي تبحث عن المضمون والقصد، لأن هذه القراءة لاتهدف الى قراءة النص وإنما الى استخدامه، لذلك من الطبيعي أن تدين كل نص لايحقق شروطها، لهذا يدعوها بـ«القراءة الطامسة» فهي لاتستطيع تلمس مكامن الابداع في النص الأدبي، فحسب وإنما تطمس إمكان التساؤل وإعادة النظر، والحركية والابداعية، إنها باختصار تطمس الشعر على حد

قوله لأنها لاتستوعب أهم خصائصه ومميزاته، فهي قراءة تقليدية لشعر غير تقليدي، لذلك نجده معنياً بتوجيه القارىء الى الكيفية الجديدة للتلقي، أي نجده يوضح معالم القراءة الجديدة التي تعني مرافقة النص في رحيله، الاستكشافي والانتباه الى طريقته في استخدام اللغة وفي تشكيلها، والى طريقته في المعرفة وفي التغيير، قيمته المعرفية وبعده الجمالي وكيفية استقصائه لامكانات اللغة والتشكيل، ويرى أنه بمثل هذه القراءة يتم تجاوز التناقض المصطنع والمتبدل بين الشاعر والجمهور، وأن نتجاوز الثنائية الزائفة والساذجة التي تميز القراء بين جمهور ونخبه.

كما نجده يوضح لنا أهم الشروط التي يحسن توافرها في المتلقي كي يستطيع قراءة الشعر الحديث والتفاعل معه، منها القدرة على استعادة الحالة الشعورية والخيالية والفكرية الكامنة وراء النص المقروء، وامتلاك ثقافة شعرية واسعة تساعد على التمييز بين التجارب وامتلاك القدرة على التقويم الجمالي.

ويبرز أيضاً أهمية سعة الأفق لدى القارىء، فلا يتلقى النص الشعري بأفكار مسبقة فيرفض كل ما لايتوافق معها، لأن تذوق القصيدة لايأتي من مضمونها الفكري بما هو أفكار وإنما يأتي من فنية التعبير أو من نظام الكلام وهذا الشرط الأخير بحاجة الى بناء انسان جديد منفتح على الآخر، يحترم ويتفهم ويقرأ كل مايناقض تفكيره[٢٤].

وبذلك يخلص الى النتيجة التالية:

إن القراء الذين هم في مستوى التجربة الشعرية الجديدة، التجربة الحقة، قليلون بل نادرون، لذلك يبدو لهم النتاج الذي يصدر من هذه التجربة فقيراً غريباً، فالقارىء هو في التحليل الأخير، الذي يعيد خلق القصيدة وشخصيتها فيفقرها أو يغنيها على حد قوله.

ومن المعروف أن الشاعر الحديث سبق قارئه، فبات التفاوت واضحاً بينهما، إذ تطور أحدهما وتجاوز المفاهيم الشعرية الموروثة، في حين ظل الآخر (القارىء) يراوح مكانه، وينظر الى الشعر الحديث كأنه شعر تقليدي ومثل هذا التفاوت لايعني انغلاقاً وإنما يعني عدم التطابق بينهما، فما زال القارىء بحاجة الى أن يكون هو الآخر قارئاً خلاقاً، ينظر نظرة جديدة الى الشعر الحديث.

وظيفة الشعر:

وهكذا فإن القراءة الخلاقة لاتعنى بوظيفة الشعر أو موضوعه وإنما بحضوره باعتباره شكلاً تعبيرياً بما هو صيغة رؤيا، لذلك فإن القارىء الجديد سيتوقف عن طرح السؤال القديم مامعنى هذه القصيدة؟ وإنما يسأل السؤال الجديد: ماذا تطرح علي هذه القصيدة من الأسئلة، ماذا تفتح أمامي من آفاق؟

وفي هذا السؤال مايشير الى أن الشعر الحقيقي، لايستنقد بما فيه من كثافة وعتمة وغموض يجب تذوقها كما هي، بما هي لذاتها، كتذوقنا الليل، البحر، جمال المرأة. . . [٢٥] وبذلك يقدم لنا الشعر في رأيه «معرفة لاتعمل ولاتفيد» لأنها ليست وظيفية وإنما هي نشوة وغبطة، تتيحان لنا مزيداً من الغموض في أعماقنا وفي العالم، وتتيح لنا أن نزداد انفتاحاً على الانسان والواقع، وأن نزداد قدرة على الاحاطة بهما، هكذا يدفعنا الشعر بفعل التساؤلات والتخيلات التي يولدها فينا الى رفض كل مايأسر الانسان والواقع، يدفعنا الى تجاوز حدودنا، الى أن نفجر دائماً أشكالاً جديدة لرؤية الانسان، ورؤية الواقع، ومايقوله الشعر مكان دائم لسؤال يقود الى مزيد من الأسئلة، تسمي ما لااسم له، لكنها لاتبلغ أبداً ماتتجه أو ماتشير اليه. [٢٦]

إنه يرفض أن يكون للشعر وظيفة محددة، لأن ذلك يعني تحويل القصيدة الى نوع من المقالة تتضمن كل شيء إلا الشعر، في حين يلاحظ أن جمهور القراء يبحث عن هذه الوظيفة بسبب التربية الثقافية التقليدية التي ورثها والتي مارالت تهيمن على حياته بجوانبها كافة لهذا يعد الشعر متقدماً على الايديولوجية السائدة، فرض على قرائه اعادة النظر في الأسس الجمالية الموروثة والتطور الفني من أجل تذوقه.

أما مسألة ايصال الشعر الى الجمهور فهي مسألة لاحقة، لأن المهمة الأولى والأساسية بالنسبة للشاعر ليست لمن يكتب أو لماذا يكتب، وإنما هي كيف يكتب؟ فيطغى على الشاعر هاجس الابداع، لذلك فإن التبشيرية والتعليمية تقع في عالم الأفكار لاعالم الشعر.

كما نجده يرشد القارىء الى الكيفية التي يقوم على أساسها الشعر، إذ عليه أن يسأل نفسه هذا السؤال: ماذا أنتظر، بوصفي قارئاً من قراءة النص الشعري.... أنتظر مايغاير خبرتي ومعرفتي ومايزيد في غناها، أنتظر رؤية جديدة للأشياء، وبنية جديدة في التعبير عنها.

وهكذا يقتضي الابداع الشعري الجديد متلقياً مبدعاً، يتجاوز الطريقة القديمة في التلقي كما تجاوز الشاعر الطريقة القديمة في الابداع.

أدونيس والتراث:

يعترف أدونيس أن مايكتبه حول التراث أو الأصالة، ماهو إلا تأملات تساؤلية أو استيطان قرب العتبة، يتحول أحياناً الى طرقات خفيفة على الباب، لأنه لايجرؤ كغيره، على ممارسة الفكر النقدي للتراث بشكل حر.

وقد حدد لنا المعنى العميق للتراث في حضور ابداعاته الكبيرة فينا، إنه الماضي الحي الفعال مفتوحاً على المستقبل، وعلى هذا الأساس لايمكن أن يكون التراث نتاج الماضي كله «إنما هو الطاقة الابداعية التي

تجسدت في منجزات لاتستنفد، وتظل فعالة، متوهجة، وجزءاً من حركية التاريخ، ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة اليه» والارتباط به، وإنما هو حياتنا نفسها ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول. (٢٧)

إنه يريدنا أن نبتعد عن مظاهر الجمود في التراث، وقد دعاها بـ(الثابت)، ونبحث عن نواحي الابداع فيه ودعاها بـ(التحول) والتي رفضها أسلافنا في الماضي، أو غابت عن أذهانهم ولم يروها، فنحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه.

ولاينكر أدونيس أن الشاعر ابن تراثه مرتبط به، ولكن هذا الارتباط لايعني محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية، أو تمشياً معها و«إنما معرفية، وحيوية خلق وذكرى في القلب والروح. (٢٨)

اذاً العودة الى الجذور والماضي هي العودة الى الابداع، ومثل هذه العودة لاتعني لديه، الإقامة وإنما التجاوز الذي يراه كامناً في المناطق الأكثر عمقاً في الحدس العربي أو الرؤيا العربية، كما أنه يشدد على أن زمن الابداع ليس أفقياً أو خيطاً متصلاً وإنما هو آنات ولحظات، أي أنه انبجاس متقطع، كما نجده يوضح أن الكمال ليس موجوداً بشكل جاهز في نقطة زمنية اسمها الماضي أو في مستودع اسمه التراث كما يقول التقليديون وإنما هو انفتاح دائم، وقابلية دائمة على أن يكون أكثر غنى وجمالاً، وأعمق وأشمل وعلى الكمال حركة لاتكتمل، (٢٩) لأن كل جيل يضيف اليه ماأنجزه على الصعيد الابداعي، وبذلك لايكتسب النتاج التراثي طابع القداسة لأن الابداع لايقتصر على زمان مضى، كما أنه لاينجز في الحاضر بمعزل عن ابداع الماضي، إن أدونيس يلح على أن قيمة التراث بما يحتويه من طاقة ابداعية تضيء الحاضر وتسهم في بناء المستقبل.

اذاً على المبدع في الشعر أو الفكر أن ينتقي مايوافق تجربته وطموحه لهذا يرى «لكل شاعر حقيقي تراث ضمن التراث الواحد، في هذا عظمة الخلق الانساني، وفي هذا سعة التراث وخصوبته. . . ».

أما أن نجد شاعراً ينكر تأثره بالتراث شعورياً أو لاشعورياً فذلك «عبث وباطل»، على حد قوله، لهذا كان الشاعر الخلاق، هو الذي يبدو في نتاجه «كأنه طالع من كل نبضة حية في الماضي، وكأنه في الوقت نفسه، شيء يغاير كل ماعرفه هذا الماضي»(٣٠) كي لايتحول الشعر الى مجرد تكرار واستعارة فالشعر، عنده، لايمكن أن ينمو إلا في نوع من الجدلية الضدية أو التناقضية بعيداً عن الخضوع والانسجام، لذلك لاينبغي أن يكون التراث المكتوب بالنسبة للمبدع أكثر من أساس ثقافي يتم تجاوزه ما أن يتم استيعابه إذ علاقتنا بماضينا الشعري «لايمكن أن تكون على الصعيد الابداعي علاقة تبعية وتمجيد، بل يجب أن تكون بالضرورة الفنية ذاتها، علاقة استبصار ونقد وتذوق ذاتي وابتكار واضافة، إنها العلاقة التي تتأسس على الوعي بأن هذا الماضي الشعري على الرغم من ابداعاته، بل بفضلها، ليس مستودعاً لحقائق معيارية نهائية في كتابة الشعر، وإنما هو على العكس حركية ابداع وهو بوصفه كذلك، يدعو الى مزيد من توسيع هذه الحركية وتعميقها. »(٣١)

إنه يحاول إعادة النظر والتساؤل في كل ماورثناه من تراث شعري، ليبرز أولئك المبدعين الذين تجاوزوا المألوف، وتحولوا عن الثوابت المتوارثة في الابداع مما يجعله حياً باستمرار. كما أنه يلفت نظرنا الى أن هذا التراث الشعري العربي، شأن كل تراث حي، ليست له، على المستوى الابداعي، هوية واحدة، هوية التشابه، والتآلف وإنما هو تراث متنوع متمايز الى درجة -التناقض، اذا صح الكلام على هوية أو وحدة، في هذا المستوى فإنها هوية المتعدد المتباين ووحدة المختلف، الكثير. . . . لذلك يراها تكمن في ذلك العالم الذي تؤسسه والرؤى التي تكشف عنها، والآفاق التي تفتحها للحساسية والفكر.

العلاقة بين الحداثة والتراث:

لاحظنا أن أدونيس معني بما يحول التراث الى حضور فعّال في ثقافتنا، لذلك ستكون الحداثة، في وجه منها، صورة هذا الحضور، تكون الماضي ومايتجاوزه في آن، هكذا تكون طاقة الماضي الابداعية حاضرة في الحداثة، تشكل هذه الطاقة نوعاً من تفتح المستقبل.

ونجده يميز بين زمنين: الزمن التعاقبي الذي يتجه دائماً الى الأمام، ومن هنا يتقدم أو يخلق وهم التقدم، أما النوع الثاني فهو الزمن الابداعي الذي يراه دائرياً وعمودياً يتقدم انفجارياً، وهو لايواكب، بالضرورة الزمن التعاقبي، فالشعر الأحدث زمنياً ليس هو الأفضل بالضرورة، بل ربما كان العكس هو الصحيح، أما في الزمن التعاقبي فقد يصح القول ان الأحدث زمنياً هو الأفضل. (٣٢)

إنه في الحقيقة، يميز بين الزمن الآلي الذي يتجه الى الأمام، حكماً، دون أن يترك بصمته، انه نقيض الزمن الابداعي الذي لايتقيد بالتتابع، لأن الابداع ليس حكراً على زمن معين، من هنا لن يكون الابداع الأحدث هو الأفضل.

إنه لايطالب بالخروج كلياً عن الماضي، لأن مثل هذا الخروج سيؤدي الى خروج من التاريخ « فنحن لانبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهرياً بالأمس والآن واذا حاد الآن عن الأمس فلغرض واحد: أن يتجه نحو المستقبل، وبذلك يصبح (زمن الحداثة هو الزمن العمودي أو هو التزامن حيث تتلاقى الأزمنة وتتألف في لحظة واحدة هي لحظة الابداع)، هكذا لاتعود القصيدة فضاء خيطياً واحداً، وإنما يصبح تألفاً من فضاءات عديدة ذلك أن جدلية المنقطع والمتصل تقتضي جدلية أخرى هي جدلية الوطني، والعالمي فالحوار بين الأفكار والثقافات بين الخصوصية والخصوصيات عنصر جوهري في كل ابداع. (٣٣)»

وهكذا ليس بإمكان الشعر الجديد أن يبدأ من الصفر، ولابد من عودته الى التراث شرط ألا تكون عودة الى أشكال بل الى الدفعة الحية التي ولدت هذه الأشكال أي عودة الى الروح العميق الذي حرك الابداع، لهذا نجد صلة المجددين بالتراث أعمق من المقلدين لأن علاقتهم به جوهرية لاشكلية، وهم، في رأيه، لم يلحوا على التجديد إلا لأنهم أجادوا فهم أسلافهم.

إذاً المجددون لايرفضون الشعر القديم من حيث هو شعر، ولكنهم يرفضون الابداع ضمن أطره الفنية والثقافية، لأنهم يعبرون عن تجربتهم الخاصة المغايرة التي تتناسب ومرحلتهم التاريخية، فتبدو رؤاهم نابضة بظروف واقعهم وضغوطه هذا الواقع الذي يختلف كل الاختلاف عما عايشه الأسلاف، لهذا فإن المشكلة التي تواجه المبدعين العرب، في رأيه، هي أن ينتجوا مايختلف، وهذا مدار المشكلة الابداعية التي لم يفهمها «عصر النهضة».

ونجده يتوقف في كتابه «الصوفية والسوريالية» عند أحد جوانب الابداع التراثي (الصوفية) ولقائه بأحد مظاهر الحداثة الغربية (السوريالية) دون أن يقصد من ذلك الاشارة الى علاقة التأثر والتأثير وإنما رصد ذلك التوتر الروحي المشترك بين الخلاقين جميعاً، والذي يجد أصحابه أنفسهم سائرين في البحث عن حلول على طرق متشابهة، ولكنهم يصلون بفعل الانجذابات المتباينة، الى غاية متباينة تتيح لنا الصوفية والسوريالية في جميع الحالات أن نقرأ، في ضوء آخر، غياباً - حضوراً - غياب الانسان وحضور الآلة، غياب القلب وحضور العقل، غياب الطبيعة وحضور الصناعة لحظات الانخطاف أو التوحد مع المطلق عند الصوفيين نجد مايماثلها لدى السورياليين، فيشتركان في نبذ العقل. .[٣٤] في فهم الخيال وأهميته، في النظرة الى المرأة، كما يشتركان في اعتماد المجاز وفي

الكتابة الارادية أو الشطحات التي لايمكن الوصول الى معناها، بل يرى أن التجربة الشعرية الحديثة تجربة صوفية، لأنها تعتمد الظاهر والباطن، المرئي المحدود والمنتهي، واللامرئي غير محدد وغير منته.

نقد مفهوم أدونيس للتراث:

إن هذه النظر الموضوعية الرصينة للتراث، التي وجدناها لدى أدونيس في أواخر كتبه، نكاد نفتقدها في بقية كتبه، خاصة في «الثابت والمتحول» و«زمن الشعر» إذ نجده يرى في الحداثة الشعرية، رفضاً لما سبقها وانقطاعاً عنه، لهذا يدعو في «زمن الشعر» الى «أن نفتح الهاوية في كل مكان» بل نجده في «الثابت والمتحول» يقول إن علاقته بسوفوكليس أو شكسبير أو رامبو أو ماياكوفسكي أو لوركا أعمق من علاقته بأي شاعر عربي قديم . . . [٣٥]

إنها قطيعة الشاعر الناقد عن تراثه وغربته، وانتمائه للتراث الغربي، لذلك لن يستطيع أن يقنعنا بقوله «ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون غريباً عن التراث، بل إن الشاعر لايتأصل في لغته إلا اذا كان بمعنى ما، غريباً فيها» لأن الجدة والابداع في اللغة لايعنيان الغربة والانفصام عن التراث فالأصالة امتداد لاانقطاع.

وهو يعلن عن رغبته في تحرير الانسان العربي من كل سلفية، ووجوب إزالة القدسية عن الماضي واعتباره جزءاً من تجربة أو معرفة غير ملزمة اطلاقاً وعلى هذا الأساس تصبح القصيدة الحديثة هي التي تصدم الجمهور «وتخرجه من سباته تفرغه من موروثه وتقذفه خارج نفسه، إنها التي تجابه السياسة ومؤسساتها، الدين ومؤسساته، العائلة ومؤسساتها، التراث ومؤسساته، بنية المجتمع القائم كلها بجميع مظاهرها ومؤسساتها وذلك من أجل تهديمها كلها، أي من أجل خلق الانسان العربي

الجديد . . . . يلزمنا تحطيم الموروث الثابت النهائي، فهنا يكمن العدو الأول للثورة والانسان.[٣٦]

لكن الانسان الذي يطمح اليه أدونيس، يبدو لنا منسلخاً عن جذوره، لاهوية له سوى الرفض، ترى هل سينجح هذا الانسان في خلق حياة جديدة وأدب جديد؟ هل سينجح في مواجهة الآخر المعتدى الذي يسعى الى مسخ هويتنا وخصوصيتنا؟

وقد لاحظ أن العلاقة بين العربي وماضيه علاقة خضوع وتبعية في كافة المجالات ولكننا نلاحظ على نقيض أدونيس أن أكثر المثقفين العرب هم أبناء الحاضر المتغرب لاأبناء الماضي الذي يتبرؤون منه.

إن أدونيس يدعو للهدم ورفض كل الثوابت، ولكن أين البناء؟

قد نجده يدعو للابداع والجديد دون أن يحدد معالمه، إذ طغت عليه الثوابت والتقسيمات الثنائية، وافتقدنا المرونة في نقده حتى أننا نجده يهاجم الشعر المقاوم في كتابه «زمن الشعر» لأنه ينطق بقيم تقليدية أي قيم البرجوازية المحافظة، وقيم الماضوية الدينية والقومية، فالثورة في رأيه لاتقوم على احياء الماضي واستدعائه لأن هذا الماضي لن يزخر إلا بالسلبيات - في نظره - حتى الوجوه الايجابية فيه يراها سلبية فالجهاد مثلاً خلاص فردي ورفض لقيم الأرض وتعلق بقيم السماء، إنه يغفل عن جماعيته، ارتباطه بقيم أصيلة في المجتمع (احقاق الحق، مواجهة الباطل، العطاء، التضحية من أجل الآخرين. . . .) هذه كلها قيم أرضية ترتبط بقيم السماء وبذلك سيطرت على أدونيس المفاهيم الجامدة والنظرة الأحادية للتراث فبدا بعيداً عن التعمق فيه سطحياً في فهمه له.

وكثيراً مانجده بعيداً عن الموضوعية، يطغى التعميم على أحكامه، فمثلاً الشكل التقليدي يحيد الشعر ويرسخ القيم الموروثة، أي يراه رجعياً، في حين بدا له الشكل الحديث تقدمياً بشكل مطلق.

وهذا التعميم لايشمل الشعر فقط، وإنما النقد والفكر العربي، فالنقاد مثلاً لايعجبون إلا بالنص الواضح في رأيه، متناسياً الحركة النقدية التي نشطت حول أبي تمام بين مؤيد لغموضه الشعري ومعارض له.

وبذلك سيطرت على أدونيس الأفكار المسبقة التي كونها حول التراث خاصة فكرة الثبات والجمود، لذلك نجده ينتقي من التراث مايؤيد أفكاره فهو حين ينتقد الفكر الاسلامي، نجده يركز الأضواء حول فكر الشافعي فقط، بل نجده يعكس أحكام الشريعة على الشعر، خاصة في مجال رفض البدعة (كل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار)، فيسقط بعض الأفكار التي لاتمس الشعر كطلب الامام علي من الأئمة والخطباء الوضوح في مخاطبة الناس أثناء الحديث معهم، فيجعل هذا الطلب موجهاً الى الشعراء ليثبت فكرته، في دعوة التراثيين للوضوح ورفضهم الغموض.

كما نجده يأخذ تعريف الشعر عن أحد الفقهاء (الغزالي) دون أن يعتمد رأي النقاد والشعراء، ليثبت وجهة نظر تبناها مسبقاً قبل قراءته للتراث وفي دراسته للشعر العذري انساق أدونيس وراء انفعاله وأفكاره الذاتية عن الحب العذري وأسقطها على الشاعر، [٣٧] فطغت طبيعة الشاعر ورؤيته الخاصة على طبيعة الناقد الذي يفترض فيه الموضوعية الى جانب الذاتية.

ويحسب المرء أحياناً بأن الناقد يسقط أحكاماً معاصرة ورؤى حديثة على الشعر العربي القديم والنقد القديم أيضاً، متناسياً خصوصية الفترة الزمنية، التي مرا بها فتناولهما بمقاييس معاصرة مستمدة من واقعه وظروفه التاريخية لا من واقع الشعر أو النقد. وحتى حين درس أحد الجوانب المشرقة في تراثنا، الأدب الصوفي، في «الشعرية العربية»، و«الصوفية والسوريالية»، نجده لايلتفت الى خصوصية التجربة الصوفية فيرى أنها والسوريالية تشتركان في المنطلق (الغريب، الفوضوي، المدهش، الغامض) لأن الكتابة في كليهما تفصح عن عالم هو نفسه (غريب، غامض، محير، انها كتابة تيه، لعالم هو نفسه عالم تيه....)

قد يصح هذا الكلام على التجربة السوريالية في الكتابة، لكنه لايمكن أن يصح باعتقادنا ـ على التجربة الصوفية، لأن العالم الذي تقدمه هذه الكتابة هو عالم مستقر، قد يكون غامضاً، لكنه لن يصل الى درجة الفوضى التي وصلت اليها الكتابة السوريالية التي نجدها اليوم قد اضمحلت.

وبذلك أخفق أدونيس في معالجة هذين النموذجين للكتابة باعتبارهما وحدتين مختلفتين لكل منهما خصوصيته ورؤاه، وإنما وجدهما جزأين يكملان بعضهما بعضاً في فضاء التجربة الشعرية.

وفي دراسته للنص النفري يرى فيه نصاً للغبطة، إلا أن الاستاذ عبد القادر الحصني يراه نصاً يكتنفه (الحصر والضيق والحرج، إذ على الرغم من أن الوقفة هي أعلى مايمكن أن يبلغ... إلا أن السمات السالبة التي تنعتها تكاد تحيلها الى ضرب من العدم... ثم الوقفة ذروة قاهرة، فهي أقصى مايبلغ وهي لاتبلغ المراد،... فأية غبطة وأي خروج من شروطنا الضاغطة لمعانقة الخلاص، وأي إلغاء للمسافة بين الانسان والمقدس يرى أدونيس...[٣٨]

كما يبين كيف كان أدونيس مبالغاً حين رأى النص النفري متجاوزاً لمعظم الشعر الذي سبقه، ومعظم الشعر الذي أتى بعده، مثّل قطيعة كاملة مع الموروث.

وهكذا لم يقرأ أدونيس تراثه قراءة محايدة وموضوعية، وإنما قرأ عصره وقدم أفكاراً ذاتية أسقطها على تراثه، ليوافق رؤاه وأفكاره المسبقة.

الجانب التطبيقي في نقده:

يبدو لنا أدونيس مهتماً بأولئك الذي يمثلون ذروة ظاهرة شعرية أو قوة شعرية فرضت نفسها بشكل متميز (أبو تمام ـ أبو نواس) لذلك نستطيع القول بأنه انطلق من وجهة نظر الابداع لا التاريخ، وقد لاحظ أن معظم الدراسات

النقدية السائدة ترى الشعر محصلة للشروط الاجتماعية، وانحصرت دراسة هذا الشعر في السيرة الذاتية والمصادر والتأثيرات، أي دراسته من الخارج، لهذا حاول أن يدرسه من الداخل، ويعنى بما يغير لا بما يقلد، وهو يعترف في مقدمة كتابه «كلام البدايات» بأن دراساته للشعر الجاهلي لاتتعدى كونها تأملاً يمارسه، في أفق من إعادة النظر والتساؤل، في معزل عن المألوف في إطار المحاولة لكتابة تاريخ جديد للشعر الجاهلي بوصفه حدساً ودلالة وتعبيراً أي بوصفه نظاماً فنياً ونظاماً للمعنى. (٣٩)

وعلى هذا الأساس بدا مهتماً باللغة الشعرية على المستوى التطبيقي كما وجدناه مهتماً بها على المستوى التنظيري، فهو يراها قيمة لاوسيلة، مجازية في جوهرها تحمل اللفظة دلالات عديدة، لذلك رأي في اللغة الصوفية التي تعتمد الاشارة لاالعبارة لغة شعرية، لأن كل شيء فيها يبدو رمزاً. (٤٠)

كما بدا معجباً بلغة أمرىء القيس لأنه يقول العالم باللغة، رمزاً للوجود الأكمل وهو يبيّن تميز لغة أبي تمام لابتعادها عن التقرير واعتمادها التصوير الذي يفتح أفق الحساسية والتأمل، بحيث لايعود المعنى شيئاً محدداً منتهياً، وإنما «يصبح شيئاً ينفتح ويتسع وسع الحساسية والتأمل.»

إن الناقد الفنان يصطاد مواطن الجمال في القصيدة، ويبرزها لنا بكامل رونقها كما يضع يده على مواطن الضعف في الشعر.

يحس المرء أن حديثه عن التجربة الشعرية الحديثة هو حديث عن تجربته الشعرية الخاصة، إذ يسقط أفكاره ومفاهيمه على الشعر، يقول مثلاً في نقده لأمين نخله في «الديوان الجديد» قديم لاتوتر فيه، لاتناقض، لاغموض، لايعرض حالة معقدة أو غريبة من حالات النفس، لايدخل عوالم الحلم واللاشعور، والأعماق الدفينة التي تتغير بين لحظة وأخرى، لاغرابة، ولاسر، ليست وظيفة الشعر في «الديوان الجديد» أن يرى ويضيء

ويكشف ويخلق، وظيفته هي أن يصنع من الكلمات النفيسة والكلمات الزخارف. . . المنشورة في كتب اللغة دواوين الشعر. . .[٤١]

يعترف أدونيس بوجود طاقة لغوية لدى الشاعر، ولكن لم يحسن استغلالها إبداعياً إذ اكتفى بتكرار تجارب الآخرين، لذا بات الشعر عادياً، لم يقدم لنا جديداً، في حين وجد في تجربة يوسف الخال التعبيرية تحرراً من القيود الشكلية المسبقة.

وقد استطاع الناقد الشاعر امتاعنا حين درس جبران خليل جبران (في الثابت والمتحول ج٣) باعتباره رائداً من رواد الحداثة، تجاوز السلبية الفكرية والأسلوبية وقدم عوالم جديدة تجمع بين الثورية والواقعية والصوفية.

كما ظهر تأثير الشاعرية على نقده، حين تناول مسرح جورج شحادة، فتلمس الطاقة الشعرية في المعنى، في الحوار، في مكونات المشهد.

وقد اتبع أدونيس في دراسته المنهج المقارن، خاصة في كتابه «الصوفية والسوريالية»، ومايؤخذ عليه أنه لايستنتج خلال دراسته التطبيقية مفاهيم نظرية، وإنما يطبق مفهوماته المسبقة عليها، وعلى سبيل المثال، عدّ رامبو شاعراً صوفياً أقرب الى الصوفية المشرقية منه الى الغربية، لكنه لم يتوقف عند خصوصية الشاعر الغربي واختلافه عن الشاعر المتصوف الشرقي فقد أوحى لنا بالتماثل التام بينهما ليصل الى منطلقه النظري الذي يؤكد وحدة الرؤية الشعرية الصوفية والسوريالية.

وكذلك استفاد من معطيات المنهج النفسي في قراءته للشعر الجاهلي خاصة حين تناول أمرأ القيس، الذي رأى أن شعره يخفف توترنا النفسي أو يزيله، فيكون شعره بمثابة ارواء متخيل وآني لشهواتنا، وبذلك تصبح وظيفته التنفيس عن المكبوت الكامن في الأعماق، لذلك فإن من مصادر المتعة أنه يريحنا من ثقل المكبوت.

أما المنهج الذي شكل قاسماً مشتركاً بين جميع تطبيقاته فهو المنهج البنيوي فكثيراً ماتوقف عند الفضاء الزماني والمكاني، وإن نال المستوى التعبيري جل اهتمامه.

اللغة النقدية لدى أدونيس والمصطلح:

لعل الأثر الأبرز للابداع الشعري على النقد لديه قد ظهر في اللغة النقدية التي تميزت بدقتها وحيويتها التعبيرية، لاستنادها على التصوير والمجاز مما أسهم في وضوح الفكرة وجمالها معاً، في اعتقادنا، فالمتنبي مثلاً «أول شاعر عربي يكسر طوق الاكتفاء والقناعة ويحول المحدودية الى أفق لايحد. . . إنه جمرة الثورة في شعرنا، جمرة تتوهج بلا انطفاء، إنه طوفان بشري من هدير الأعماق، والموت هو أول شيء يموت في هذا الطوفان. (٤٢)

وكثيراً ماتحمل لغته نبض معاناته الشعرية، فحين يتحدث عن غيره من الشعراء يبدو كأنه يتحدث عن نفسه، كحديثه عن غربة الشاعر الثوري الذي يولد على حد شفرة ويعيش فوقها ويموت، إن مثل هذا الاسقاط لايعني اغراقاً في الذاتية، وإنما يعني نقل أعماق مافيها بصدق، فهذا يعني اقتراباً من ذوات الآخرين في اعتقادنا، إذ نشارك غيرنا في الكثير من المشاعر والأحاسيس والأفكار مما يجعل الخصوصية في كثير من الأحيان، أقرب الى العمومية، لذلك لايمكن أن نرفض نقد الشاعر بدعوى إغراقه في الذاتية، المهم أن يملك الفنان القدرة التعبيرية التي يستطيع عبرها ايصال أفكاره الى قارئه، أي يستطيع تحويل الخاص والغامض الى لغة أقرب الى الوضوح، وكثيراً ماتكون اللغة الشعرية، لديه أقدر على التعبير عن ماهية الشعر والشاعر، يقول مثلاً: «يتحد الشاعر بدفقة الحياة، فيما وراء المنطق والعقل، حيث تصبح الطبيعة كائناً ليناً، يسمعه ويستجيب له، فهي أرض ولادة ونبوة. . . . هكذا يتحدث مع الجمر يمتطي الهواء ويسير على

الموج، ويوقظ الأسرار النائمة في الأشياء. . . هذا الشعر ـ الثورة هو شعر الحركة والتغيير والتخطي، شعر الواقع الشامل الذي يفتت عصرنا الميت من أجل أن يولد عصر جديد آخر.»(٤٣)

لانستطيع أن نرفض هذه اللغة الذاتية دائماً في النقد لأن جلاء بعض القضايا العميقة والذاتية على الصعيد النظري يحتاج الى لغة ذاتية، خاصة أن الشعر لغة الأعماق وصوت الوجدان، له صلة باللغة الذاتية أكثر من اللغة الموضوعية **المصطلح**: دون أن يعني هذا القول ابتعاد أدونيس عن اللغة الموضوعية التي يقتضيها النقد في كثير من المواضع، والتي تختزل في كثير من الأحيان، الى لغة مصطلحية بل نجده حريصاً على مناقشة المفهومات بغية توضيحها، قبل مناقشة الأحكام التي تستند اليها أو تصدر عنها، ولذلك يوضح لنا لِمَ استخدم مصطلح «تفجير اللغة» إذ لم يقصد من هذا التفجير «استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية، أو المفردات النابية المبتذلة، أو الصيغ غير النحوية، أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية أو التبسيط الصحفي، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنهم يجددون، ظناً منهم أن هذه الأشياء لم يعرفها الأقدمون، وإنما عنيت تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا وأنسياقها و«منطقها ومقاربتها»، أو بعبارة أكثر ايجازاً تفجيراً مسار القول وأفقه. . . المسألة إذن هي زلزلة الجسد «ذاته، لاتغيير الثوب» وهي، في أي حال، ليست مسألة التفجير النظري أياً كان المقصود منه، وإنما هي مسألة الشعر هل هذا التفجير شعر أم لا.»(٤٤)

وفي موضع آخر نجده يشرح لنا مصطلح «التخيل» الذي يراه قوة رؤيوية، تستشف ماوراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي التي تطل على الغيب وتعانقه، وتتمازج معه فيما تنغرس في الحضور. . . . . »

أما في كتابه «كلام البدايات» فنجده يحدد لنا الفرق بين التشبيه والصورة فالتشبيه «يربط بين طرفين في علاقة محددة أي مغلقة، أما الصورة

بترابط بينهما في علاقة متعددة الاحتمالات، أي منفتحة، واذا كانت أهمية التشبيه تكمن في تجسيد الفكرة أو المعنى، يربطه بالواقع الحسي المباشر، فإن أهمية الصورة تكمن في أنها تمزج بين الواقع والممكن، وتمحو التعارض بين الواقع والحلم. .»[٤٥] ويقدم لنا أحياناً، مصطلحات جديدة «زمن الجماعة» «زمن الشاعر» شارحاً الفرق بينهما فزمن الجماعة خارجي وتاريخي وزمن الشاعر داخلي وخارجي ويتجاوز التاريخ في آن.

وقد لاحظنا قلق المصطلح النقدي لديه، فمثلاً يستخدم جمالية القراءة في كتابه «سياسة الشعر» ثم يستخدم «شعرية القراءة» في كتابه «كلام البدايات» والفارق الزمني بين هذين المصطلحين لايكاد يتجاوز الأربع سنوات تقريباً يبدو لنا أن أدونيس يتّبع ماتنتجه المطابع الأجنبية من مصطلحات، أو يتّبع المترجمين العربي الذين لم يستطيعوا توحيد مصطلحاتهم حتى اليوم.

نلاحظ أن أدونيس، رغم كل الملاحظات التي أوردناها، ناقداً مبدعاً، وقفت الممارسة الابداعية في الشعر جنباً الى جنب الممارسة النقدية، ولانستطيع أن نقبل قول الأستاذ جورج طراد في أن أدونيس «من المبدعين العرب القلائل الذين حاولوا مقاربة الدراسة المنهجية، من دون التشبث بخلفيتهم الإبداعية، أو لنقل بتعبير آخر، أنه حاول ممارسة المنهج الأكاديمي الموضوعي. . .[٤٦]

فقد لاحظنا أن الكثير من تنظيراته النقدية مستمدة من تجربته الابداعية، حتى في دراساته التطبيقية نجده يسعى الى مايوافق مزاجه الشعري ورؤاه ويخطىء، في اعتقادنا، من يظن أن النقد ممارسة موضوعية بعيدة عن الذاتية وهم في ذلك ينسون أن موضوع النقد هو الأدب الذي يحوي الكثير من الذاتية لذلك نجده بحاجة الى مقاييس خاصة، تجمع بين الذاتية والموضوعية، وكما يقول نود ثروب فراي «على قراءة الأدب»، شأنها شأن الصلوات في الأناجيل، أن تخرج من عالم النقد المتكلم الى

الحضور الخفي الخاص للأدب، فإن لم يتم ذلك انتفت عن قراءة الأدب صفة التجربة الأدبية الحقيقية، وغدت مجرد صورة للعادات والذكريات والأهواء النقدية، ووجود التجربة التي يستحيل الكلام عنها في الصميم من العملية النقدية سوف يبقى النقد فناً من الفنون طالما أدرك الناقد أن النقد يخرج منها ولكنها لايمكن أن يبنى عليها. (٤٧)

اذاً ليس هناك فارق كبير بين الناقد والمبدع (أدونيس)، ثمة خيط دقيق يربط بينهما، لمصلحة النقد والأدب معاً، خاصة في مجال التنظير الأدبي، أما في المجال التطبيقي فقد طغت طبيعة الشاعر الانفعالية على الأحكام العامة والمبالغات التي تنتج عن تحمسه لموضوع ما أو طريقة ما، كقوله «السياسة الرديئة لاتنتج إلا الشعر الرديء. . .» لايمكن أن يقنعنا هذا الحكم لعموميته واطلاقه فقد نجد شعراً مبدعاً متحدياً للأوضاع السياسية الرديئة، بل كثيراً ماتكون هذه الأوضاع دافعاً لقول شعر مبدع.

ولكن هذه الأحكام الانفعالية، على المستوى التطبيقي، لاتزري بما قدمه أدونيس، على المستوى التنظيري، في مجال التعريف بالشعر الحديث وجمالية قراءته.

الحواشي:

١ ـ أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥ ص ٥.

٢ ـ كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٨٤.

٣ ـ أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٨٩، ص ١٩٠.

٤ ـ المصدر السابق بتصرف ص ١٩.

٥ ـ أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢.

٦ ـ أدونيس: الشعرية العربية دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٦٠.

٧ ـ أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩ من ص ١٦ ـ ٢٠ باختصار.

٨ ـ أدونيس: الثابت والمتحول، الجزء الأول، دار العودة، بيروت ط١، ص ١٦٥.

٩ ـ راجع د. ماجدة حمود: عبد الله بن المعتز الناقد المبدع، مجلة المعرفة ع/ ٣٤٦/ تموز ١٩٩٢، ص ١٧٢.

١٠ ـ المتحول والثابت ص ٩٠.

١١ ـ سياسة الشعر ص ٦٩.

١٢ ـ زمن الشعر / ١٤/.

١٣ ـ أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٥، ص ١٠٦.

١٤ ـ الشعرية العربية ص ١١٠ ـ ١١١.

١٥ ـ مقدمة للشعر العربي ص ٧٩.

١٦ ـ زمن الشعر ص ٢٤٤.

١٧ ـ شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الاسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٥، ص ١٦٨.

١٨ ـ أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص ٣١٤.

١٩ ـ أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٢ ـ ص ٢٠٨.

٢٠ ـ زمن الشعر ص ٢٣٥.

٢١ ـ مقدمة للشعر العربي ص ٤٥.

٢٢ ـ كلام البدايات ص ٢٧.

٢٣ ـ سياسة الشعر ص ٦٠.

٢٤ ـ كلام البدايات ص ٢٧ بتصرف.

٢٥ ـ زمن الشعر ص ١٣١ بتصرف.

٢٦ ـ كلام البدايات ص ٢٠٧.

٢٧ المصدر السابق ص ١٤٥.

٢٨ ـ زمن الشعر ص ٥٢.

٢٩ ـ الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ص ٥٧.

٣٠ ـ سياسة الشعر ص ٢٥.

٣١ ـ كلام البدايات ص ٣٣.

٣٢ ـ المصدر السابق ص ١٥٢.

٣٣ ـ المصدر السابق نفسه ص ١٥٦.

٣٤ ـ الصوفية والسوريالية ص ٢٧.

٣٥ ـ الثابت والمتحول: صدمة الحداثة ص ٢٣٠.

٣٦ ـ زمن الشعر ص ١٣٦.

٣٧ ـ مقدمة الشعر العربي ص ٢١ .

٣٨ ـ الأستاذ عبد القادر الحصني : مجلة الموقف الأدبي ، ع/ ٢٧٠/ ، ت١/ ١٩٩٣ ، ص ٦٩ .

٣٩ ـ كلام البدايات ص ٨ بتصرف .

٤٠ ـ الصوفية والسوريالية ص ٢٣ .

٤١ ـ سياسة الشعر ص ١٠ .

٤٢ ـ مقدمة الشعر العربي ص ٥٧ .

٤٣ ـ زمن الشعر ص ١١٨ .

٤٤ ـ سياسة الشعر ص ١٣٢ ـ ١٣٣ .

٤٥ ـ كلام البدايات ص ٧٥ .

٤٦ ـ الأستاذ جورج طراد : مجلة الناقد ، ع/ ٥٥/ ، ك٢ ، ١٩٩٣ ـ ص ٧٠ .

٤٧ ـ نور ثروب فراي : تشريح النقد ، ت د . محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ـ عمان ، ط١ ، ١٩٩٢ ـ ص٣٣ .

جبرا ابراهيم جبرا

ولد جبرا عام (١٩٢٠) في بيت لحم بفلسطين، كانت أسرته فقيرة، رغم ذلك استطاع أن يتابع دراسته في الكلية العربية بالقدس، وقد نال الإجازة في الأدب الانكليزي ١٩٤٣ من جامعة كمبردج، ثم نال الماجستير من الجامعة نفسها ١٩٤٨ . درّس بين عامي (١٩٤٨ ـ ١٩٥٢).

وقد أسهم مع الفنان جواد سليم في تأسيس «جامعة بغداد للفن الحديث» (١٩٥١).

مُنح زمالة بحث لإعداد دراسة في النقد الأدبي في جامعة هارفرد في الولايات المتحدة الأمريكية بين عامي (١٩٥٢ ـ ١٩٥).

إثر عودته عُين، في بغداد، مساعداً في دائرة العلاقات العامة في شركة نفط العراق، ثم رئيساً لدائرة مواصلات الإدارة والمستخدمين. ثم عمل محاضراً في كلية الآداب بجامعة بغداد (١٩٥٦ ـ ١٩٦٤).

في عام (١٩٦٨) قام في جولة محاضرات في المملكة المتحدة، ألقى أثناءها بالانكليزية محاضرات عن الأدب العربي والفن العراقي.

وفي عام (١٩٧٦) انتدب أستاذاً زائراً للأدب العربي المعاصر في جامعة كاليفورنيا، بيركلي.

وفي (١٩٧٧ ـ ١٩٨٤) عين خبيراً في وزارة الثقافة والإعلام حتى تقاعده عام ١٩٨٤ وقد عمل رئيساً لتحرير مجلة «فنون عربية» التي أصدرتها «دار واسط» بغداد ـ لندن.

توفي أواخر عام ١٩٩٤.

له ثلاثة وستون كتاباً تتوزع على الرواية، والقصة القصيرة والشعر، والنقد، والترجمة، صدرت بطبعات متعددة في كل من: بغداد وبيروت ودمشق والقاهرة وتونس، وترجمت معظم أعماله الروائية والشعرية الى عدد من اللغات الأجنبية.

كتبه النقدية «الحرية والطوفان» ١٩٦٠، «الرحلة الثامنة» ١٩٦٧ «النار والجوهر» ١٩٧٥، «ينابيع الرؤيا» ١٩٧٩، «الفن والحلم والفعل» ١٩٨٥ «تأملات في بنيان مرمري ١٩٨٩»، «معايشة النمرة» ١٩٩٢ «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال» ١٩٩٢.

ملاحظة: **من أجل التوسع في سيرته الذاتية يمكن العودة الى كتابيه «البئر الأولى» و«شارع الأميرات».**

الروائي جبرا ابراهيم جبرا ناقداً

عُرف جبرا ابراهيم جبرا في الساحة الثقافية بنشاطه الابداعي، خاصة في مجال الرواية ولم يعرف ناقداً إلا في أضيق الحدود مع أننا نجد لديه ثمانية كتب نقدية (الحرية والطوفان، الرحلة الثامنة، النار والجوهر، ينابيع الرؤيا، الفن والحلم والفعل، تأملات في بنيان مرمري، معايشة النمرة، أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال».

بداياته النقدية:

تخرج جبرا من الكلية العربية في القدس، ومن المعروف عن هذه الكلية اهتمامها باللغتين: العربية والانكليزية، وكانت تنتقي خيرة الأساتذة والطلاب ومن بين الأساتذة الذين أثروا به تأثيراً قوياً خلال أربع سنوات اسحق موسى الحسيني، إذ قدم له مثالاً حياً، عبر محاضراته، على تداخل عمليتي النقد والابداع.

وقد كان منذ شبابه المبكر، معجباً بأولئك الذين جمعوا الأدب والنقد معاً، أمثال أحمد حسن الزيات، طه حسين، ميخائيل نعيمة، وإن كان اسحق موسى الحسيني هو المؤثر المباشر على رؤيته النقدية والأدبية.

وبعد تخرجه سافر في بعثة دراسية الى انكلترا بحيث تأثر بمجموعة من الشعراء النقاد الانكليز (درايدن، جونسون، الكسندر بوب، ورد زورث، كولردج، شلي، ماثيو آرنولدر آي. ريتشاردز، ت. س. إليوت)[1]

وكان تأثره بالثقافة الانكليزية قوياً، حتى أنه بدأ في الأربعينيات، يكتب الأدب والنقد بالانكليزية، واذا صدف أن كتب بالعربية فموضوعه الأساسي هو الأدب الانكليزي والفنون الغربية.

غير أن نكبة عام ١٩٤٨ وسفره إثرها الى بغداد للتدريس في كلياتها، فتحت عينيه على واقع أمته المتخلف، وبدأ يبحث عن أسباب هزيمتها، لهذا كانت بداية فاصلة في حياته الفكرية، فرأى أنه لابد أن يعبر عن نفسه وعن واقعه بلغته العربية، من أجل أن ينقل قلقه وطموحه ورغبته في التغيير الى أبناء أمته، لذلك ليس غريباً أن تتعدد وسائل التعبير لديه (شعر، قصة، رواية، رسم، نقد) لعله يحقق بعض التوازن النفسي، ويجد حلاً لاشكالات الواقع المهزوم والمتخلف.

جبرا ناقداً ومبدعاً:

لهذا كان امتزاج النشاط الابداعي لديه بالنشاط الفكري والنقدي أمراً طبيعياً بل كثيراً مانجد في رواياته بعض آرائه النقدية، كما تتغلغل الشاعرية، أحياناً الى نقده وتترك بصماتها على لغته، فتجعل النص النقدي قريباً من النص الأدبي ودون أن يخسر ملامحه الفكرية.

وقد اعترف جبرا بأنه لم يقل في النقد أو الدراسة إلا الجزء القليل مما أراد قوله ومما هجس به، إذ شغله الابداع منذ نشأته، ولم يتح له هدوءاً نفسياً ليتابع مالديه من آراء نقدية، ورغم ذلك نجده منذ بزوغ نشاطه الثقافي مراوحاً بين النقد والابداع «هذا التراوح الحار، العطش، التطلع، المبرّح بين أن يفهم الانسان عقلانياً قضية ما بالنقد والتحليل، وبين أن يطلق لنفسه سجيتها لكي يحقق ذلك الابداع الذي يجب أن يكون هو موضوع النقد والتحليل». [٢]

ولعله ظل طول عمره مأخوذاً بهذا التراوح الذي يدفعه لانجاز ابداعه الأدبي ونشاطه النقدي معاً.

وتبدو لنا هذه المراوحة طبيعية وتلقائية لكونها ضرورة لابد منها للمجدد فقد كان من رواد الشعر الحديث، عليه أن يعرّف به ويدافع عن رؤيته الجديدة للشعر كما كان مبدعاً في جنس أدبي جديد هو الرواية، عليه

أن يبين أسس هذا الفن الوافد على الأدب العربي، إذ من البديهي أنه لن يستطيع ابداع جديد اذا لم يعِ أركانه وينقل هذا الوعي للقارىء كي يتواصل معه.

ويلاحظ أن جبرا كان مدركاً لضرورة هذا المراوحة وهذا التداخل بين الابداع والنقد فالعملية الواحدة تقتضي الأخرى ايضاحاً لها ودفاعاً عنها.

ففي كتابته النقدية كان، ضمناً يمنهج للكتابة الابداعية وطرائقها، ولعله كان يهيىء لنفسه مشروعية مايريد كتابته، ومايريد للآخرين أن يكتبوه، ومن المحتمل أن هذه العلاقة الجدلية بين النقد والخلق لم تكن بهذا الوضوح في ذهنه في المراحل الأولى ولكنه تبينها فيما بعد حوالي أواخر الستينيات على حد قوله.

اذاً حين يكون الناقد مبدعاً، أي ممارساً للنشاط الابداعي، يستطيع أن يبني نظريته النقدية استناداً على رؤيته النظرية والابداعية، كما يستطيع في المقابل أن يطور إبداعه استناداً على نظريته النقدية فيفيد بذلك النقد والابداع معاً.

ولاشك أن المبدع حين يتحدث في نقده، انطلاقاً من تجربته الابداعية يفيد النقاد في دراسة أدبه، فيلقي الضوء على مكنوناته ورموزه أي على خصوصية عمله الذي هو مخالف لأي ابداع آخر، كما نستطيع الاطلاع على هذه الخصوصية بفضل مايعرضه من آراء نقدية ومايقدمه من شروحات أو دفاع عن طريقته في الابداع، خاصة حين يكون المبدع كجبرا متنوع الثقافة وعميقها في آن واحد.

وطبعاً لانقصد من ذلك أن نستسلم لوجهة نظر المؤلف الناقد، ونلغي وجهة نظرنا الخاصة، بل نقصد الاستئناس بآراء المؤلف كي نستطيع فهم العمل الأدبي والتعمق في طبيعته بشكل أفضل.

وقد استطاع أن يبين لنا، نتيجة تزاوج النقد والابداع لديه، الفرق بين الكتابة الروائية والكتابة النقدية، حين نقل لنا تجربته الخاصة في هذا المجال، فهو في النقد يتكلم بصوته مباشر، أما في الكتابة الروائية فيتكلم من خلال أصوات الآخرين التي قد تكون صدى لصوته، ولكنه يسعى في جعلها متباينة، ومستقلة بعضها عن بعض لكي يوفق الى النتيجة التي يتوخاها من الكتابة الروائية، في حين نسمع في نقده صوتاً ينبع من النهج التحليلي يعتمد استقراء النص والتمعّن في الجزئيات واستخراج ماهو غير متوقع من النص كي يبرر وقفته ازاءه، فنلمس فيه أكثر مما تراه العين لأول وهلة، ونستطيع أن نرفع الى السطح مايكون في الأعماق.

وعندما يريد أن يكتب رواية، نجده يؤكد أن هناك فعلاً تتداخل فيه الأفكار فتؤثر به أما عند كتابة النقد فيكون معنياً بالأفكار التي تؤدي الى «فعل»، وبالنسبة للقارىء فالأفكار التي تنجم عن النقد قد تؤدي الى فعل ما أو موقف ما وقد يحدث الأمر نفسه في الرواية، ولكن المهم هو أنه معني بالفعل نفسه ويولد من أفكار يستحيل تحديد اتجاهاتها[٣] تكون أقرب الى التلقائية أما الناقد فهو بحاجة الى تنظيم أفكاره، كما أنه بحاجة الى علم كثير واطلاع واسع لهذا نجد نفراً قليلاً من الأدباء يهيئون أنفسهم ليكونون نقاداً، على حد قوله لأن النقد مهمة صعبة تحتاج الى موهبة أصيلة، لاتقل شأناً عن موهبة القاص أو الشاعر، قد يستطيع الأديب كتابة قصة جيدة أو قصيدة جيدة دون اطلاع أو علم كثير بشكل تلقائي، لكنه لن يستطيع كتابة نقد بهذا الشكل على الاطلاق.

كما يؤكد لنا جبرا أنه لايكفي الناقد أن يستعين بضروب المعرفة كلها، بل عليه أيضاً أن يتناول الأدب بروح المبدع، فالنقد في أفضل حالاته عملية ابداع يحركها إبداع آخر.

إذن من الطبيعي أن تكون العلاقة بين النقد والابداع علاقة تكافل وتبادل إذ ينشط النقد بنشاط الابداع وارتفاع مستواه، ويخمل بخموله وسقوط مستواه، كما أن الابداع «لامحيد له من أن يتأثر ويتلون بمدارس النقد في كل عصر، مهما توهم في نفسه استقلالاً عنها، ويبقى الكاتب الكبير مع اعترافه بالتكامل الحتمي بين الخلق والنقد هو الذي يقلب بإبداعه حسابات النقد وتوقعاته كما يقلب حسابات وتوقعات من أنواع أخرى كثيرة، ويبقى الناقد الكبير هو الذي يتهيأ لاعادة النظر في حساباته ليبقى في إبداعه هو على مستوى الابداع الكبير الذي يتأمل فيه.»(٤)

يلقي جبرا الضوء، هنا، على تلك العلاقة الدقيقة بين الابداع والنقد فصحيح أن الأديب يتأثر بالنقد، ولكن المبدع الحقيقي أو العبقري يتجاوز القوانين المعروفة ويخلق قوانين جديدة، وكذلك الناقد الحقيقي يستطيع أن يطور نفسه باستمرار، فلا يقيدها بقوالب جامدة، وإنما يحاول أن يستنبط من الابداع ومن تطور الأفكار والعلوم قوانين جديدة تفيد الكتاب والنقاد معاً.

تعريف النقد ودوره:

لهذا لن يكون غريباً أن يؤسس مفهومه النقدي على الموهبة، مضافاً اليها الموقف (من الانسان وقضاياه) والمعرفة، فالناقد كما الأديب بحاجة الى الموهبة وامتلاك رؤية أو موقف من قضايا الانسان والحياة والمجتمع، وكذلك المعرفة ضرورية لكليهما وإن كانت بنسب متفاوتة.

وهو يبيّن ضرورة ارتباط هذه العناصر بعضها ببعض، ويتوقف عند عنصر المعرفة ليؤكد أنه لايمكن عزل المعرفة في النقد عن الرأي، «بل إن الرأي هو الذي يولد المعرفة، إذ يعلم صاحبه أنه دوماً عرضة لخطأ ما، فتعود المحاولة رأياً ومعرفة بشأن النص الواحد ويبقى الامكان قائماً

لاكتشاف جديد»[٥]، اذاً ان يملك المرء رأياً الى جانب المعرفة يعني أنه يفسح المجال لتطور فكره وبالتالي تطور نظرته الى النص الأدبي فيكتسب مرونة، تتيح له اكتشاف الجديد، وتبعده عن الدوران حول ذاته والجمود عند نقطة واحدة.

ولذلك نجده يتبنى رأي الناقد جورج ستاينر في أن فعل وفن القراءة الجادة يعنيان حركتين للروح أساسيتين إحداهما حركة التأويل والأخرى حركة التقويم (الحكم الجمالي) لايمكن فصل إحداهما عن الأخرى، فإن نؤول هو بالضرورة أن نحكم، ثمة علاقة جدلية بينهما، وما من فك للتركيب مهما أوغل في النصوصية يستطيع أن يتحرر من القيمة وما من تقدير نقدي، وما من تعليق جمالي إلا وهو في الوقت نفسه يستند على التأويل.

ومما يلاحظ في نقده أنه يحاول التعمق في النص الأدبي، فيبحث في الطبقات التي لاترى في ثنايا العمل الأدبي أي في «الرموز المتواترة والاشارات الأسطورية والتركيب الايقاعي، ومحاولة النفاذ الى الزوايا المظلمة في اللاوعي الجماعي اضافة الى ماهو ظاهر ومجتمعي وجدلي على السطح، وبذلك تقام الخطوط المتواشجة بين الظاهر والخفي على نحو تتوالذ فيه المعاني، وهي مبرر العمل في صيغته المطلقة.[٦]

إن النقد لديه عملية استغوار في أعماق النص وبحث عن الدر الذي يكمن في أعماقه، فاذا لم يجد الدر كامناً في الأعماق رفض تناوله، ورآه لايستحق النقد.

لهذا نجده يحمل الناقد مسؤولية التمييز بين الغث والسمين في هذا الركام الأدبي الذي ينهال علينا كل يوم.

وعلى هذا الأساس يحسب الفنان حساب الناقد لأنه، في النتيجة، مايمكن أن يقوله الناقد عنه، وهو أي الناقد، يؤثر في المجتمع ويغير نظرته

الى ماأنتجه وينتجه وسوف ينتجه الشعراء والأدباء والفنانون، بهذه الطريقة يكون الناقد قد علم المبدع، ربما دون وعي منه، الكثير من صنعته ونبه المتلقي الى ماينبغي أن ينتبه اليه(٧) ومثل هذا النقد يمكن أن يرى فيه المرء حيوية فاعلة هي جزء من ثقافة أية أمة، وهذا هو النقد الذي اذا افتقدناه عشنا في أزمة نقدية مستعصية لأن الساحة، عندئذ، ستخلو ممن يستطيع تقديم الأدب الجيد بطريقة تؤثر في القراء، وتدلهم على مايستحق القراءة ومالايستحق، فيتعلم الأديب بطريقة غير مباشرة بعض الأسس التي تجعل العمل الفني جيداً، ينال اعجاب الناقد الذي يستطيع تقديم إبداعه الى القراء ولفت الأنظار اليه، وبهذا يكون دور الناقد مهماً، إذ يصبح وسيطاً يقدم إبداع الأديب الى القراء، ومن جهة أخرى يدل المبدع على موضع القوة والضعف في أدبه، كي يستطيع تطوير نفسه، فينال اعجاب الناقد والقراء معاً.

الموضوعية:

ويوضح لنا جبرا تأثير تصاعد النزعة العملية في الثقافة المعاصرة على الفعالية النقدية فبتنا نجد مدارس النقد تفرض التحديد الدقيق والموضوعية المبنية على ثوابت محددة اعتماداً على مقاييس ومصطلحات تتجدد بتوالد المكتشفات، وباشتداد الوعي لما يتبدى من علاقات بين الأشياء والأفكار، وهم بذلك يجعلون النقد، وهو المعني بالفنون التي كانت حتى أمد قريب تبدو خارجة على قوانين العلم، أقرب الى التحليل العلمي بقوانينه التي تتعامل مع المعطيات على نحو منضبط، يحفظ صاحب العلم من الزلل الذاتي أو العاطفي، لهذا ليس غريباً أن يدخل الساحة النقدية فلاسفة وعلماء (كعلماء الانسان واللغة والاجتماع والنفس) همهم الأساسي عقلنة النقد وإبعاده عن الانطباعية، وتحديد العناصر التي بتكويناتها وتراكيبها يتشكل ويتركب العمل الفني، وبايجاد التسميات التي تعين هذه العناصر، والتسميات التي تعين العلاقات فيما بينها.

والناقد الفنان، جبرا، يرفض طغيان هذه الموضوعية ويرى أنه لابد من الذاتية الى جانبها، لأن العمل الفني، في رأيه، استثناء لايسلم قياده للأسلوب العلمي بسهولة لأسباب عديدة، منها شدة مراوغته للمنطق المنهجي، ولتأصل الكثير منه في أرض غير عقلانية، ولعدم ثبات أجزائه دوماً على صورة واحدة وهي المتحركة فيما بينها دونما استقرار ابقاء طاقتها الايمائية، هذا فضلاً عن أن الموضوعية نفسها إزاء العمل الفني بالذات تتكون كل مرة بتفكير وشخصية صاحبها وبانفعالاته الواعية، مهما تحكم عقلياً بها، بحيث لن تكون الموضوعية في آخر المطاف إلا ضرباً من التأمل الذاتي في الطاقة المخزونة في كل إبداع، يأتيهما الكاتب بما تراكم لديه، على مر السنين، من قيم معرفية وحس للتاريخ وماتكامل لديه من رأي في الحالة البشرية التي هو جزء منها ومن حقه إعادة النظر فيها[٨] وبذلك يلتفت جبرا الى خصوصية النص الأدبي ومكوناته (عقلانية، لاشعورية، مشاعر، لغة ذات دلالات متنوعة. . . .).

فمن البديهي ألا نستطيع أن نطبق عليه قوانين موضوعية منعزلة عن الذاتية كما يلفت النظر الى خصوصية الناقد باعتباره انساناً متطوراً في فكره وذوقه خاضعاً لمؤثرات انفعالية وبيئية وثقافية.

أزمة المصطلح النقدي:

وربما لكون جبرا رائداً من رواد الحداثة إبداعاً ونقداً في أدبنا الحديث وجدناه معنياً بدقة اللغة النقدية، ووضوح المصطلحات النقدية الحديثة في أذهان القراء والأدباء والنقاد، فهذه المصطلحات تعدّ وسيلة هامة لتقديم المضمون والشكل عبر مفاهيم جديدة ودقيقة أي بلغة مكثفة أشبه ببطاقة الهوية.

لهذا نجده يقف عند الأخطاء التي ارتكبها روّاد الحداثة من الشعراء والنقاد في استخدام مصطلحات الشعر الحديث، فمثلاً يصحح الأخطاء

التي ارتكبتها الشاعرة والناقدة (نازك الملائكة) حين دعت شعر التفعيلة (أي الشعر الموزون المقفى دونما ترتيب والذي يتفاوت عدد التفاعيل في أبياته) «بالشعر الحر» وواقع الأمر أن الشعر لايمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطاً حراً.

الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح غربي free vert بالانكليزية vers lilereبالفرنسية، وقد أطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كليهما، فكتّاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وجبرا، وهو يعتمد الصور الشعرية ولايحفل بالقافية إلا اذا وردت عفواً ويحفل في الأغلب بالاكثار من الألفاظ التي تتصف بكثرة أحرف المد وأحرف العلة. . . ونشأ عن هذا الخطأ خطأ ثان، فقصيدة النثر «أصبح يطلق عليها اسم الشعر الحر»، لذلك نجده يعترف بها، فهي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات أي نثر آخر مع فارق المضمون. . فالمضمون هو الذي يجعل من فقرات نثرية قصيدة أو غير قصيدة، «وقصيدة النثر» على كل حال ترجمة لمصطلح فرنسي الأصل Pome en proruse وجد لتحديد بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر «كموسم في الجحيم واشراقات»، وان تكن له أيضاً أصول عميقة في الآداب كلها بما في ذلك العربية، ولاسيما الديني والصوفي[٩].

المشكلة اذاً أننا نستورد مصطلحات غربية قد لانعي مفاهيمها ودقائقها، فنطلقها على نقيض ماوضعت له في الأدب الغربي، وبما أننا أمة متخلفة ومقلدة فلا شك أننا نعيش في أزمة على صعيد الفكر مما ينعكس سلباً على اللغة والمصطلح النقدي.

إنه يؤكد لنا أن الفكر ليس مجرد قوالب نستهلكها، كما أن المصطلح النقدي ليس مجرد كلمات نستوردها، إذ نجده، في كثير من الأحيان، متصلاً بالفكر الفلسفي، وبتباين المدارس الفلسفية يتيغر المصطلح النقدي

أو يتوالد ويتطور، وهذا مانجده في الفكر الأوروبي منذ أرسطو الى النهضة الى عصرنا الراهن وهذا ماحصل للمصطلح النقدي العربي في أوج ازدهاره إذ كان متصلاً بالفكر الفلسفي العربي، وهذا يعني أن المصطلح النقدي لن يتنامى إلا في إطار من الفكر المعرفي، ومـا لم يتـأمن هذا الاطار فـإن المصطلح النقدي سيبقى قلقاً وغائماً، راذا لم توجد النهضة العربية فكراً فلسفياً ومعرفياً أصيلاً تكون جذوره في أعماق التجربة العربية التاريخية وفروعه في تجربة أمم الأرض اليوم، بقينا في اضطراب دائم من حيث اللغة النقدية نفسها التي يجب أن تعتمد مصطلحاً نقدياً دقيقاً ومتماسكاً(١٠).

وعلى هذا الأساس لايمكن أن نملك مصطلحاً نقدياً اذا لم نستطع تحقيق ذواتنا بشكل مبدع، أي أن نملك فكراً فلسفياً خاصاً بنا ينطق بواقعنا، دون أن يعني ذلك الانقطاع عن منجزات الحضارات الأخرى، فالاطلاع ضروري كي نغني أنفسنا دون أن تنمحي ذواتنا في الآخر، لذلك فإن المصطلح النقدي في الحضارة مصطلح تراكمي يجب أن يتصل بعضه ببعض، وهو في الوقت نفسه شأن حضاري، بمعنى أنه يصل الحضارات كلها معاً، فيستطيع أن يكون ذا مغزى فاعل لكل ابداع مهما كانت هويته، ولكنه يرى أن هذا التواصل لم يتحقق لدينا حتى الآن على نحو متماسك ومتنام، لأن التراكم الحضاري غير موجود كما ينبغي، هكذا نبقى في حالة انتقائية، أي في مرحلة التقليد والاستهلاك دون الابداع.

فالمطلوب إذن تحقيق ذواتنا على نحو ابداعي عبر فكر فلسفي ومعرفي يهيىء ظروفاً تسمح بتراكم المصطلح النقدي كي يصبح فاعلاً فيما يبدع، ويهيىء الاطار من ناحية أخرى للتراكم الابداعي، كي يصبح فاعلاً في توليد الفكر النقدي على حد قوله(١١) وهكذا فالمصطلح النقدي لايأتي من فراغ وإنما هو صورة دقيقة للواقع الفكري والابداعي للأمة، والناقد جبرا لايرفض استخدام مصطلحات قديمة شرط أن نضفي عليها دلالات

حديثة تنبع من تجربتنا المعاصرة، لهذا نجده أحياناً يلاحق تطور المصطلحات مبيناً ماتقوله القواميس، والاستعمالات القديمة وماأضافته التجربة عليه، فيحدد تطور دلالتها وصلاحيتها للأدب والنقد معاً مجسداً بذلك حيوية اللغة ومرونتها مع الزمن مثال ذلك مصطلح «رؤيا».

إن مايشغل الناقد هو أن نملك لغة نقدية أصيلة وفاعلة، وهذا مرتبط بوضعنا الحضاري فحين نتطور نستطيع أن نجد لغتنا النقدية المعبرة عن واقعنا وعن ماضينا معاً، عندئذ تؤثر في إبداعنا فتطوره وتكشف كنوزه وخباياه، اذاً لن يتجدد النقد اذا لم يتجدد المصطلح، أي يتجدد الفكر الذي يؤدي الى اكتساب رؤية جديدة بفضل الانفتاح على الجديد من معارف وأساليب، دون أن يؤدي ذلك الى مسخنا، لأننا نضيف الى هذا الجديد مايناسب خصوصيتنا وماينطق بواقعنا.

جبرا ابراهيم جبرا وعملية الابداع:

من البديهي أن الثقافة النقدية عدة كل مبدع تقريباً، أما الممارسة الابداعية فليست ضرورية للناقد الأدبي، يكفي أن يملك حساسية الفنان وذوقه.

أما لو اجتمع الابداع الأدبي والنقد، كما اجتمعا لدى جبرا، فإن ذلك سيكون في مصلحتهما معاً، خاصة حين تكون الكتابة الابداعية وسيلة انقاذ لولاها لكانت الحياة جحيماً لايطاق، وهي، برأي جبرا، لاتنقذ المبدع فحسب، وإنما تمتد سلم انقاذ للآخرين، فتعيد تقييم العلاقة مع العالم في اتجاه مايؤكد على الحياة وليس على الموت.

أما أقصى مايريد فهو أن يبقى للكلمة وهجها، بعد أن يكون قد أنقذ نفسه من غمرتها واتخذت لها موقعاً في سياق العلاقة الدينامية مع العالم نفسه، لتصبح بالتالي عملاً ثورياً، فهي وسيلة لاعادة النظر في التجربة

الانسانية كلها، واذا كان ثمة علاقة بين الذات والعالم وهي مبرر الحياة، الحياة الأول والأكبر، فإن الكتابة هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوماً بتحرك الذات وتحرك العالم معاً. . بهذا المعنى تصبح الكتابة أكثر من ضرورة، إنها الرئة التي يتنفس بها المرء، والتي اذا انقطعت عن عملها اختنقت الذات بانقطاع علاقتها المفهومة وغير المفهومة بالعالم. . وبذلك تصبح الكتابة مقاومة حس العبثية الذي يفرضه العالم على الانسان في معظم أحيانه، ومن هنا مشروعيتها ومن هنا قيمتها الثورية، اذا كان لثورة عقل الانسان المستمرة أن تضفي بهاء مستمراً على الوجود في عالم يعج بالتمزق والفوضى(١٢).

وهو يبيّن لنا أن الكتابة لديه نوع من العزلة لابد منها عن تجربة العالم من ناحية ومن ناحية أخرى نوع من الانخراط العنيف في تجربة العالم والذات، ليقدم شيئاً متفرداً جديداً، أي مايثير النفس ويدهشها، فتحتوي الكتابة على كل ماهو غير متوقع وما هو مبهم في أذهان الناس ولكنه يحتوي على قيم خالدة.

وهكذا بالكتابة لديه عملية استقصاء للذات للذهن، للتجربة، تدفعه اليها قوى داخلية لاواعية تساندها المعرفة وعوامل أخرى كالوراثة عن الأسلاف. إذاً بفضل خوضه معترك الإبداع والنقد حصلنا على تحديد دقيق لسمات الكتابة المبدعة، كما حصلنا على وصف دقيق لازمة المبدع الداخلية، إذ استطاع جبرا أن يقدم عرضاً دقيقاً لعملية الإبداع الفني، كما رصد لنا مكونات الابداع، ثم تابع معاناة المبدع بين متطلباته الذاتية ومتطلبات جمهوره.

وقد استطاع جبرا الفنان، أن يعبر بلغة النقد عن الأزمة الداخلية لكل مبدع وأن يغوص في دخيلته، وذلك حين عبر عن أزمته الابداعية الخاصة،

فغاص في أعماقه مستوضحاً مايعتلج في ذاتية الفنان قبل ولادة العمل الفني وأثناء المخاض الابداعي، لينقل كل ذلك الى القارىء «ففي دخيلة كل فنان خلاق صراخ صامت انها مأساة الفنان (ولعلها سر قوته) هذه الأصوات الهوجاء التي تعصف في صدره وفي شرايينه، ولايستطيع أن يسمعها الآذان إلا بعشر معشارها، من أين تجيء وماالذي تستهدف؟ سوى اللهم ذلك المبهم المستحيل الرائع الرهيب الذي يتعدى الحقد ولهاث التجربة التي تسطع كالرؤيا فجأة ثم تختفي.»(١٣).

إن مثل هذا الغليان الداخلي الذي يضطرم في أعماق كل مبدع، لايتم نقله الى العالم الخارجي دفعة واحدة، إذ لايتحول الى لغة الأدب إلا بجزء بسيط منه، ومع ذلك فإن هذا الجزء يشكل قوام الابداع الذي يتجاوز المشاعر الوضعية وتفاهات الحياة الى ماهو جوهري وأصيل.

أما طبيعة الخلق الأدبي وماهيته وكيفيته، فيحددها جبرا مبيناً لنا أن الفنان يعاني توتراً وقلقاً وشدة، فيكون حينئذ في حالة من الوعي الحاد بموقفه الوسط المشدود بين متطلبات الجمهور من ناحية ومتطلبات ذهنه من ناحية أخرى، والفنان الذي لايحس هذا التوتر وهذه الشدة، لن ينتج على الأرجح مايستحق التأمل والبقاء، النتاج الفني هو تفريغ الشحنة الهائلة التي يوجدها السالب والموجب عند التقائهما: إنه انفراج الأزمة الى حين، فالفنان يجب أن يبقى في قلب المعاناة عند ملتقى الأطراف المتناقضة ليبقى خلاقاً، وهذا جزء من مأساته ولكنه أيضاً جزء من نشوته المتكررة التي لاأظن أن ثمة نشوة تضاهيها، مما يجعل حياته (حتى لو خلت من الأحداث) أغنى وأحفل من حياة البقية من الناس، فالفنان في عبور مستمر للتوترات، وتغلب وان يكن غير تام، على نزوات القلق، ومن العبث لديه مطالبة الحياة بغير ذلك.(١٤)

إذن يلتقي في عملية الابداع عناصر شعورية، وعناصر لاشعورية لادخل للعقل الواعي فيها وان كنا لانجد هذه العناصر اللاشعورية مختلطة بعناصر شعورية، خاصة في أحاسيس القلق والتوتر والشدة، التي يستطيع الفنان تفريغها عن طريق النتاج الفني، وهذا مادعاه فرويد بالتصعيد، لكن الشعور والوعي يتدخل باستمرار كي لايغرق العمل الأدبي في متاهات اللاشعور، وعوالم ذاتية أو بيتية في مزالق ذهنية تجريدية، وذلك من أجل أن يبقى على صلة بقرائه، ولا شك أن المبدع سيعاني من أجل هذه الصلة، إذ ليس من السهل إرضاء نفسه وإرضاء جمهوره معاً.

ولكن كيف يستمر إبداع الفنان بعد أن يفرغ شحنات توتره؟

لاشك أن سبيل الاستمرار الوحيد أمام الفنان هو أن يبقى في قلب المعاناة أي أن يغوص في أعماق التجربة الحياتية من هنا نجد أهمية الحياة الفعالة للفن المتجدد الذي لن يكون «إلا نتيجة الحركة والفعل، والتغلغل في غمرة الأشياء، وتأكيد المرء لوجوده الجسدي والعقلي» لأنه لايمكن لمن لم يرمِ نفسه في غمرة الحياة ويعش تجاربها أن يأتي شعراً أو فناً «فالتجربة في أبسط أشكالها فاعلة أو منفعلة، هي وجودنا وجوداً واعياً عاطفياً وحسياً وذهنياً، في ظرف ما، قد يؤثر المرء فيه أو قد يتلقاه راضياً أو راغماً دون التمكن منه، التجربة هي مرور المرء في طوايا الحالة الانسانية الجائشة، التي تلتهب فيه اللذة أو الألم، أو الغضب، إنها تعاطي الانسان حياته تعاطياً عميقاً، حاداً، بعضنا يعرف ذلك كل يوم، وبعضنا الآخر لايعرفه إلا نادراً، لكننا جميعاً نعرفه في وقت ما، والفنان يعرفه أكثر منا جميعاً، أو أنه يعرفه على نحو أعمق. .»(١٥). لأن الفنان أكثر حساسية من الانسان العادي، لذلك يكون انعكاس تجارب الحياة على وجدانه أكثر قوة وتوتراً، من هنا تأتي ضرورة التجربة الحياتية، لأنها تزود الفنان بشحنات إبداعية متجددة، بعد أن تدفعه المعاناة الى خضم الحياة فيعيشها بأفراحها وبأحزانها، على نحو عميق، فتغني فكره وشعوره معاً، عندئذ يحس

بضرورة التعبير عن هذه الأفكار والمشاعر، ولايجد سبيلاً سوى الفن، ومن هذن التجربة الفيزيائية، على حد قول جبرا «تأتي التجربة الرؤيوية، انها التخطي الذي يحمل بين جنحيه لذة وألماً وغصة الانسان الأصيلة ولكنها تخط، تجاوز الى تلك المدارج الفسيحة التي لاحدود لها، إنها ضرب من الدخول في مجاهيل انسانية، يحاول صاحب الرؤية أن يعود الينا بشيء واضح عنها أو شيء مدح بها، بدون هذه القدرة على الانسراح ابتداء من التجربة الأولية في التيه العريض، والقدرة على العودة منه بقصة سندبادية ليس ثمة فن أو إبداع[16]. . . فالعملية الابداعية هي القدرة على تجاوز تلك الأحاسيس التي ينوء بثقلها الانسان اثر التجارب الحياتية التي يمر بها، وهذا التجاوز لايكون بنسيانها بقدر مايكون بالغوص فيها ومحاولة تأملها للغوص في أعماق انسانية تكاد تكون مجهولة لدى الانسان العادي، فالابداع هو القدرة على الانطلاق في عوامل مجهولة كما هو القدرة على العودة من هذه العوالم بقصص جديدة جذابة، فيزيدنا معرفة بذواتنا بفعل جولاته المغامرة في مجاهيل الذات الانسانية، هنا يكاد يقترب الفنان من النبي، لأنه ينقل رسالة الحياة الى الانسان، في حين ينقل النبي رسالة السماء الى الانسان.

وقد وضّح لنا جبرا، في موضع آخر أن المقصود بالتجربة الحياتية هو أن يعبر الأديب عن قضايا عصره، بل عليه أن يتورط فيها «فهو لن يبقى له أثر اذا لم يكن أدبه نتيجة هذا التورط الخلاق الذي يصور فيه، لاضميره فحسب بل ضمير أمته كلها.»

كما أن التجربة الحياتية لاتكفي وحدها، لابد للفنان من التأمل، أي من فترات للاستقرار بعيداً عن الناس، للمطالعة والدرس، وتنظيم الفكر، يعود بعدها الى غمرة الحياة من جديد أما التأمل وحده، وان يكن في الغالب تأمل الحركة والنشاط في الآداب والأفكار المدونة في الكتب، فلا يكفي الحياة[17].

فالناقد جبرا يدعو الى ضرورة تلازم التجربة الحياتية، بما فيها من حركة نشطة متوترة، والثقافة، وان مثل هذا التلازم لن يؤتي أكله إلا اذا أتيح للفنان فترة تأمل وهدوء ينظم فيها أفكاره، وبتعمق مشاعره، لتجد طريقها الى الخارج عبر الفن وبذلك يمكن للمبدع أن يستقصي تجربته الداخلية على نحو خاص، بفضل الفن فلا يكرر تجارب غيره، أي يستطيع أن يعبر عنها بأسلوبه الخاص.

وبالاضافة الى التجربة يبين لنا أهمية الحلم في تكوين الفن، إذ يملك قوة الأسطورة أي يملك تلك القوة الحدسية البدائية العصية عند التفسير والتي تشد الفعل عن قاعدته اذاً بفضل الفن نستطيع أن نقيم الصلة بين الحلم والواقع، فيحلم المرء حياته من خلال الكلمات، لأننا نجد في الفن الخيال والحقيقة، ويبدو أن بينهما هذا الشيء والمقلق المشترك: الكابوس ولهذا فإن مسألة الحقيقة والخيال لاتطرح، بالنسبة له، مشكلة جدية، لأن الكابوس لابد أن يتواجد في كلا الخيال والحقيقة بل إن التبادل بينهما بالنسبة للفنان أمر حيوي، وأن التخلي عن أحدهما طلباً للآخر يضع حداً لمعظم محاولات الابداع.

ويبين لنا أن هناك فكرتين «تبرزان في النهاية عن العلائق الضمنية - القائمة بين الفن والحلم والفعل: التوتر (بمعنى كثافة التجربة) والتغيير، والتوتر فردي والتغيير جماعي، ولكنهما وجهان لعملة واحدة، لأن توتر التجربة الشخصية إنما يتأتى في معظمه عن طريق الآخر، عن طريق الجماعة والتغيير في الجماعة إنما يتأتى عن طريق رؤيا الأفراد»[١٨].

وعلى هذا الأساس نجد الحاضر وتغييره هو الأهم، لدى جبرا، وهو المرجع الأساسي للفنان، لأن الوهم لايمكن أن يقتات على الوهم الى مالانهاية، على حد قوله، ولابد من الفعل الذي ينعش الأوهام والأخيلة ويجعلها تستمر فتكون بديلاً عن الواقع.

ومن شروط الابداع أيضاً أن يمتلك المبدع قوتين: قوة الذاكرة وقوة الخيال شرط أن يقيم الواحد تجاه الأخرى، ويوجد تفاعلاً بينهما مستمراً، فاذا اعتمد المرء على الذاكرة أكثر من اعتماده على الخيال، فإن خطر الانزلاق الى الأنماط أو القوالب الذاكرية فتصبح قوة مميتة لامحيية، ولكنه اذا استطاع أن يقترب عن تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، أو عن طريق القوة الخلاقة في ذاته، فإنه حينئذ يستطيع أن يوجد مايبدو جديداً، رغم كونه عميق الجذور في الماضي.

أما عن علاقة الزمن بالذاكرة، يبين لنا جبرا أنه لايمكن أن يتم تصوير الزمن إلا عن طريق مااختزنته الذاكرة، كمدد ايجابي أو كوسيلة تزيد من القدرة على تصوير هذا الشيء الذي أصعب مايمكن أن يصوره الانسان وهو أصعب وأعز مايصوره الأدب وهو «الزمن» وانعكاس فعل الزمن على الأشخاص. (١٩)

من هو المبدع؟

وبفضل اجتماع هاتين القوتين الذاكرة والخيال يستطيع الفنان أن يقوم «بتنشيط حس العجب وبالتالي تجديد حس الحياة، فالتكرار واللف والدوران حول ماقد تحقق دون النزوع الى التجديد المستمر، إنما تغير مجال الرؤية وتقصر مداها وتأتينا بما هو أشبه بتراب قد لايمنع عنا الحركة، ولكنه يمنع نفاذ البصر والتنفس الحر الطيب، والمجدد الخلاق يجلو هذا التراب وأساليبه تأتي كالمطر على شوائب الجو، فتعيد لنا الشفافية والرؤية والاستجابة المنعشة لحس الكون، وحرارة التجربة، إنها تجدد قدرتنا على العجب، والعجب يدفعنا للبحث عن الأسباب ولابد أن في الأسباب دائماً ماسيدفعنا الى المزيد من العجب فالبراءة في نهاية الأمر، هي صنو الخلق الفني، ومن ضاعت براءته ضاعت موهبته. (٢٠)

يصر الناقد، هنا، على ضرورة احترام المبدع لقارئه، لذلك يريد أن يجعل من عمله الأدبي اضافة جديدة على مستوى التجربة الشعورية والتجربة الحياتية المعيشة فتجدد قدرته على الدهشة، وتجعله أكثر شفافية، فيتلمس روعة الكون، كأنه يريد من المبدع أن يأخذ بيد القارىء الى دروب جديدة من المتعة، تثير فيه حس الحياة بما فيها من جمال، ورغم مافيها من قبح.

اذا بدا لنا جبرا متيقظاً للعلاقة بين المبدع وجمهوره فأزمة الابداع هي أزمة الفنان ومعاناته من أجل العمل الفني، أي توصيل حسه وفكره وتوتره الى القارىء، ومن أجل تذوقه هذا العمل. لذلك يخفق الفنان حين يغرق في عالمه الذاتي بما فيه من أوهام وخيالات، دون أن يبحث عن جسور تصل همومه الذاتية الخاصة بالهموم العامة، غير أنه يجب ألا يخطر على البال أبداً أن المقصود بهذا رفض ذاتية الفنان، لأنه من المؤكد أنه سيخفق اذا عجز «عن عبور التوتر على غراره الخاص، حين يلجأ الى الممالاة، حين يستمر في العمل ارضاء لما يظن أنه أصبح سائداً بين الناس، وفي مثل هذه الحالة تكون الأزمة، قد قضت على الفنان، بأن تجره الى الطرف الآخر وتطيح به هناك. . . . أما الذين يقارعون الأزمة على غرارهم الخاص الذي هو البرق المتكرر في حياتهم الفنية المشحونة فهم الخلاقون الحقيقيون، وهم المغيرون الحقيقيون للذوق، المجددون الدائمون لرؤيا الانسان».

إنه يشرح لنا كيف يمتلك الفنان خصوصيته التي تمكنه من تقديم الجديد الى قارئه فهو يدله على الطريقة التي يمتلك القدرة على إثارة القارىء وجذبه، كي لايقدم السائد المألوف الذي ينفر منه القارىء، فالمبدع الحقيقي من يستطيع تقديم تجربته الفنية في ثوب خاص به وغير مألوف لدى القراء، فيخلق بذلك ذوقاً جديداً، وبفضل هذا الأدب تتغير نظرة القارىء الى الحياة والانسان.

ولكن من هم القراء الذين يجب على المبدع أن يسعى لمخاطبتهم؟ ثم ماهي الأزمة التي يتعرض لها المبدع من أجل الوصول اليهم، ومن أجل التعبير عن نفسه في الوقت ذاته؟ إن الفنان، على حد قول جبرا، «مجابه بجمهور ليس من السهل ارضاؤه وخاصة اذا كان جمهوراً مثقفاً، وهو الذي يهمنا في مجال الابداع، كما أنه مجابه بالضرورة الذاتية التي تطالبه بالاخلاص لنفسه وأصالته، وبين هذين الطرفين لن يستطيع البقاء من دون أن يتمزق إلا اذا أثبت دائماً أن خياله ليس في سبات، وأن تحفزه الأسلوبي مازال قادراً على الاتيان بالسحر والاثارة والدهشة والاقلاق...»[٢١]

لاشك أن محاولة الفنان إرضاء الجمهور المثقف وإرضاء ذاته في الوقت نفسه من أصعب الأمور، لذلك ينشأ عن هذه المحاولة توتر، يستطيع الفنان الأصيل أن يتجاوزه عن طريق إبداع الجديد مستنداً الى الخيال المبدع والأسلوب الجديد عندئذ يكون مخلصاً لنفسه ولأصالته الفنية، وإن لم يستطع القارىء العادي متابعة المبدع وتذوق أعماله، بل قد يسيء فهمه، ومع ذلك فإن جبرا لايهتم به، لأنه لايطور نفسه بتنمية ثقافته، على حين نجد الفنان في تطور مستمر، من هنا تنشأ الهوة بين المبدع وقارئه، ولهذا يسعى الى النخبة المثقفة من القراء.

إن مثل هذا الرصد الدقيق لازمه الابداع ولعلاقة المبدع بجمهوره ماكنا لنحصل عليه لولا أن الناقد نفسه عانى هذه الأزمة الابداعية، كما عانى بلا شك من أزمة الوصول الى القارىء العربي الذي مازال متخلفاً.

وهكذا استطاع جبرا أن يقدم صورة دقيقة وحيوية لعملية الابداع ومتطلباتها بفضل الممارسة العملية لها، فتمكن من ترجمة تجربته الأدبية ليحولها الى معرفة يفيد منها القراء والأدباء، كما استطاع أيضاً أن يتمثل هذه التجربة ويجسدها لنا بأسلوب فني محكم فانتقلت أزمة الابداع الى عالم النقد بلغة الأدب والمعرفة معاً.

عملية الابداع الشعري والروائي

عملية ابداع الشعر:

من المعروف لدينا أن لجبرا ثلاثة دواوين («تموز في المدينة» ١٩٥٩، «المدار المغلق» بيروت ١٩٦٤، «لوعة الشمس» بغداد ١٩٧٩) وكذلك نجد مقاطع شعرية كثيرة في رواياته، لهذا ليس غريباً أن يحدثنا عن تجربته مع الشعر تلك التجربة التي يراها فذة، تتخطى المواصفات الكونية والكيفية والموضوعية والذاتية، فهي «عميقة عمق الوجود، وطرية طراوة هذا الصباح وهي تجربة لايستطيع الشاعر الكف عن اقتناصها بالكلمة، إنها المحاولة الدائبة أبداً لفرض الذات على الموضوع من خلال الكلمة، وكل قصيدة هي محاولة غير منتهية ومحاولة لن يرضى عنها الشاعر، محاولة لامحيد له عن الاستمرار بها، حتى يكون الديوان كله، بل الدواوين كلها. . . سنة بعد سنة، قصيدة واحدة لاتنتهي أصواتها، التجربة هي مبرر الكلمة لاالعكس، التجربة هي مرجع الشاعر ليحك كلمته عليها من جديد، وكلما كان الخيال أرحب وأعمق، ازدادت التجربة رحابة وعمقاً واشتدت جذورها تشعباً في تجارب الماضي والمستقبل، في تجارب البشر كلها. . . من هنا خطورة الشاعر في تاريخ الانسانية.[٢٢] لأنه حين يكتب قصيدة يعيش تجربة فريدة، تمتد الى عمق الحياة حتى تلمس كل خالد فيها من حب وفرح وموت وحياة وحزن وألم. . . وهي تجربة ممتعة للشاعر يحس أثناء التعبير عنها بالانتعاش والنشوة كمن يتنفس نسيم الصباح العليل وسيلته في هذا التعبير الكلمة التي تنبثق من الأعماق بعد هضم المؤثرات الخارجية والتوترات الداخلي، ويبيّن لنا الناقد أن الشاعر الحقيقي يحس بأن قصيدته التي أبدعها لم تستطع أن تستوعب كل أحاسيسه وأفكاره وتوتراته، لذلك

سماها محاولة غير منتهية يحاول الشاعر أن يستكملها في قصائده التالية، ويخبرنا جبرا بأن الشاعر حين ينتابه شعور بأنه كتب قصيدة كاملة عبرت عن مخزونه الداخلي كلها، فمعنى ذلك نهاية لشاعريته، ونضوب لمعين فنه.

كما يحدد الناقد منبعين أساسيين يرفدان الشاعر ويجددان إبداعه هما التجربة والخيال ولو نظرنا الى التجربة لوجدنا أنها نبض الحياة، بفضلها يزداد الانسان غنى على المستوى الفكري والشعوري، ولا شك أن الشاعر يعيش تجارب الحياة على نحو أعمق وأرهف من الانسان العادي، ومن الطبيعي أن تنعكس هذه التجارب على لغة الشاعر فتسهم في صقلها وحيويتها.

أما خيال الشاعر فيشترط فيه الناقد الرحابة والعمق كي يعطي هذه التجارب توهجاً وألقاً فيوسع من أفقها، ويزيدها عمقاً وغنى، وبفضل هذا الخيال يمكن أن تمتد التجارب من أعماق الماضي الى آفاق المستقبل، عندئذ يستطيع الشاعر أن يقبض على الماضي والحاضر والمستقبل في لحظة شعرية واحدة، ولهذا يحس الشاعر أيضاً أن «كل قصيدة محاولة غير منتهية» يقول جبرا موضحاً هذا المعنى «كثير من الشعراء يقضون حياتهم وهم يكتبون القصيدة تلو القصيدة طلباً لتلك العريزة الواحدة التي تشع في أذهانهم، ولاتسلم نفسها كلياً لألفاظهم، إنها المغامرة المتجددة مع الزمن في أيجاد الشكل الآخر الذي يجسد الفكرة الأولى التي أراد أن يقولها الشاعر. . . . غير أن كل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئاً جديداً. . . .

يكفي أن تتغير الطريقة لكيما يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها، وهكذا فإن المحاولة اللاحقة لاتلغي المحاولة السابقة قطعاً، ويبقى لكل محاولة فذاذتها، فالفكرة الجوهرية الأولى لاتزداد أوجهاً وأبعاداً بالضرورة إلا بقدر ماتولد من داخلها فيضاً من لآلئها فيتعدد الجوهر، ويتكاثر

العرض، ويكتشف المبدع كل مرة جوهراً آخر يحدد بعضه، ويأتي عليه كله، وهكذا فيدفع الى مزيد من شعاب كانت مجهولة، شعاب من الدهشة والمعاناة والنشوة، طيلة حياته الفنية[٢٣]. » هناك أفكار جوهرية ومشاعر جمة تضطرم في أعماق الشاعر، ولاشك أن قصيدة واحدة لايمكن أن تستوعبها، خاصة اذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذه الأفكار وهذه المشاعر تتطور بفعل الزمن، لذلك يستحيل أن تجسدها قصيدة واحدة، بل إن الفكرة نفسها تتجدد بتجدد الثوب اللفظي الذي يرتديه ويتجدد المشاعر التي تنبض فيها، لذلك لايكرر الشاعر الحقيقي نفسه، بل نلمس لديه في كل قصيدة تألقاً خاصاً بها.

فهو يدعو الشاعر أن يغوص في أعماق الفكرة الجوهرية كي يكتشف لآلىء جديدة تعطي قصيدته تميزاً وهوية خاصة بها فيقدم عوالم مجهولة تنبض بالدهشة والنشوة، وتتوهج معاناة وعمقاً، عندئذ تصور جوهر الحياة بما تحفل من فرح وحزن.

وهذا لايعني سيطرة الوعي على العملية الابداعية للشعر، ففي رأيه هناك صعوبة في فصل الوعي والقصد عن اللاوعي والتلقائية، فقد يكون للوعي دور كبير عندما تتقصد الكتابة أو النظم، أما في الشعر فلابد من الاستسلام للاوعي، اللاعقلاني في الدفقات اللفظية الأولى التي تخلق لك الصورة الأساسية والمناخ الجوهري للقول فتأتي القصيدة على حد قوله كما تأتي نوبة الصرع، دونما سابق انذار فيدخل الشاعر غيبوبة لاتقاوم ولاتفسر، والظروف التي ترافق القصيدة ليست هي المهمة إنما المهم مايسبق القصيدة من ظروف، تتراكم وتتلبد حالات ذهنية كالغيوم، واذا بها تتصادم على نحو ما في الفضاءات الداخلية وتطلق اللحظة الصاعقة، فتتجسد الأسطر كما يتجسد الرعد، وتتوالى معها الرعود وتتخذ القصيدة شكلها الأول على الورق دون أن يستطيع الشاعر تحكماً بها الى أن تفرغ السحب شحنتها، وتستنفد غيثها.

والشعور لحظة انتهاء الكتابة هو شعور العائد الى وعيه كالعائد من رحلة مجهولة هائلة، الى حيث يرى أن بين يديه جوهرة لايدري بالضبط كيف تحققت له، عندئذ يأتي دور الوعي، أي الفن والصنعة والمعرفة، لصقل هذه الجوهرة وجعلها عملاً متكاملاً مما كتبه في ساعة من النشوة هي خارجة عن الزمن، قد يحتاج الآن الى ساعات من الزمن لوضعه في صيغته النهائية(٢٤) وبذلك يلتجم الوعي باللاوعي في عملية الابداع، وهو يرفض المبالغة في الصقل والصيغة كيلا تذوب الحياة من الشعر، ليصبح مجرد نظم لاجمال فيه.

عملية الابداع الروائي:

يحتل جبرا مكانة مهمة في مجال الابداع الروائي العربي، خاصة اذا أخذنا بعين الاعتبار استمراره في العطاء الابداعي على مدى أكثر من ثلاثين عاماً، فبدأ إنتاجه في هذا المجال غزيراً «صراخ في ليل طويل»، «صيادون في شارع ضيق»، «السفينة»، «البحث عن وليد مسعود»، «عالم بلا خرائط» بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف «الغرف الأخرى»، «يوميات سراب عفان»، بالاضافة الى أننا نجد لديه مجموعة قصصية بعنوان «عرق وقصص أخرى».

فمن الطبيعي أن نجد لديه اهتماماً كبيراً في تصوير عملية الابداع الروائي، ربما لأنه يريد أن يؤسس لفن جديد في الأدب العربي، وقد يكون هذا الفن أقرب الفنون الى نفسه، حتى إننا نجده في الفترة الأخيرة يكاد يتفرغ له.

تعريف الرواية:

يرى جبرا الرواية فناً مركباً فهي أشد الفنون تحدياً لطاقات المبدع، كما أنها أكثر الفنون استجابة للقلق والحيرة والغضب، أي لحالات الظمأ

الظالم الذي يتجدد بسرعة، ولابد له من رؤى هو الرواية التي هي نشوة متواصلة، بل يعدها الكهف الذي يدخله ليحقق رؤياه التي يحس من خلالها بأنه مع الناس كلهم ومع نفسه في الوقت ذاته، أي أن يكون انساناً مفرداً وجمعاً معاً، فيكون زمانه والأزمنة كلها، لهذا يرى أنه لاحدود لطاقاتها، كما لاحدود للآفاق التي يستطيع الروائي اكتشافها، إذ كل تجربة روائية هي انطلاق آخر نحو أفق يخيل للمرء أنه نهاية التقاء السماء بالأرض، وكل رواية تؤكد هذا الإلتقاء لم يتم بعد، وأن هناك أفقاً آخر يجب السعي نحوه،[٢٥] فالنفس البشرية تحوي كثيراً من المناطق المظلمة بما فيها من رغبات وأحلام وعذاب وفرح، لهذا تعد الكتابة الروائية محاولة لتكثيف التجربة بأبعادها الحقائقية والحلمية معاً، فيبين لنا أنه يجري الحديث اليوم عن حقائقية الخيال الروائي وخيالية الحقائق الواقعية «تأكيداً على الدور الممكن للرواية في حياة كل انسان يقرأها.

وعن طريق الكتابة الروائية يمكن للكاتب أن يقدم كل لحظة من لحظاته على مستويات كثيرة في وقت واحد، فالواقع اليومي لديه هو وقائع، والحقيقة الآنية هي حقائق، والاحساس الآني هو أحاسيس لايضبطها الزمن، وبذلك يعني البعد الروائي ارتباطاً بين ماهو واقع يومي وما هو حياتي وتاريخي، وعن طريق هذا البعد، ربما أوحى الكاتب بوجود سبل في الحياة تؤدي الى تجديدها أو إدراكها على غير مايتوقع المجتمع، لأنه يخرج عن المألوف، لهذا كثيراً مايعد الروائي مفسداً ومقلقاً لأنه لايمالىء أحداً، بل يحرّض ويقلق ويثير الخيال ويرصد الجوانب المضيئة ويفضح الجوانب السيئة، فتتجدد الحياة على يديه.

وقد استطاع الروائي الناقد جبرا أن ينقل لنا مايعتلج في أعماقه، والذي يكمن في أعماق كل روائي تقريباً، فهناك شيء زاخر في نفسه لايستطيع تحديده بكلمات قليلة فيحس أن عليه أن يكتب لكي يستوضح هذا

الذي يعايشه ويلح عليه باستمرار في صحوه وفي أحلامه، كما يلح عليه في علاقاته مع الناس فيكاد يكون مجبراً على الكتابة لكي يستوضح هذا الشيء في نفسه فيستريح فالفن ليس استطلاعاً لتفاصيل حياتية وليس فضولاً حول حياة الآخرين فقط، وإنما هو نوع من التخلص مما يثقل دواخل الفنان، ليحرر ذاته من الداخل فيرى الحياة على شكل مفعم بمشاعر ماكانت لتوجد، وما كانت لتحس لو لم تكتب، اذا نحن هنا أمام عمليتين فقد تبدوان متناقضتين، غير أنهما، في الحقيقة متكاملتان: عملية إفراغ تفاصيل في أعماق الذات لكي تعود الى عملية الامتلاء من جديد بتفاصيل تضاهيها إلحاحاً وأهمية(٢٦).

وقد بدا تأثير تجربته في الابداع القصصي واضحاً حيث تحدث عن عناصر القصة بوعي وفهم عميق لخصائصها، وذلك من خلال رصد علاقته بها رصداً دقيقاً.

الشخصية:

فالشخصية يراها وسيلة يستوضح بها إحساسه بالوجود الانسان في شتى أشكاله لذلك كثيراً ماتصور حالة عدم الانسجام مع الحياة ومع الآخرين بل حتى مع نفسها فتمثل مايعتلج في أعماقه من غليان دون أن يعني ذلك نوعاً من النرجسية، لأن جبرا يرى الانسانية تتمثل في أفراد يستطيع أن يفهمهم ويتعاطف معهم فيمثلهم في رواياته.

وحين يخلق الروائي شخصيات بعيدة عن الأنماط المألوفة، متميزة بالغرابة أو الشذوذ، فهذا أمر مشروع شرط أن يقنعنا بهذه الشخصية في حركتها وفي وجودها وطاقاتها على تصوير ناحية من نواحي النفس البشرية، لذلك لايرى في وجودها تعبيراً عن ميل فردي في الكاتب أو عدم تقلبه للمفهوم المجتمعي لأن من يرفض هذا المفهوم سيفشل في تصوير الرفض الكامن في نفسه، ولن ينجح إلا حين يصور قضية نفسية خاصة،

وكأنها قضية عامة لها مدلولاتها الاجتماعية والنفسية والذهنية ضمن العمل الأدبي، فالمهم، لديه، أن نرى هذا النمط الغريب فاعلاً في الحياة خيراً أو شراً، وبالتالي كاشفاً لبعض أوجه التجربة الانسانية.

كما بيّن لنا علاقة الشخصية بالزمن، فهي تتشكل بفضل تراكم الزمن فيها مع مايتركه من آثار الجروح والندوب والأفراح والأحزان والمآسي.... الخ والصدامات مع الناس والصدامات مع النفس... الصراعات المختلفة والأفراح العنيفة، الشهوات العابرة والشهوات القائمة الباقية. هذا كله أيضاً في تجربة الانسان يتسلسل زمنياً، ويبقى حاضراً في الذهن بشكل ما، قد لايبقى واعياً، إنه نصف واع أو لاواع لكنه موجود في الذهن. (٢٧)

اذاً بفضل الفن نحاول استعادة الزمن وبلورته ومتابعة انعكاساته على النفس البشرية، وفي رده على النقاد الذين يرون شخصياته محكومة بوعي مشكلاتها وماحولها، يوضح أن وعيهم نوع من المعرفة، هو حتماً نوع من الألم الذي تصبح الحياة معه محاولة مستمرة للتغلب عليه أو الرضى به، وهذا يؤدي بهم الى ضرب من النشاز مع واقعهم، عليهم أن يتدبروا أمرهم معه، ولايمكن للشخصية أن تتمتع بعمق يستحق التأمل إلا اذا كان لها مثل هذا الوعي، ثم أن ملامح الشخصية لاتبين إلا بنوع من الاختلاف بينها وبين الآخرين، والاختلاف هو رفض الفرد أن تغني شخصيته في السياق المجتمعي العام، والذي تغني شخصيته على هذا النحو لايمكن أن يكون له ظل على الأرض يذكر، ولن يفيد منه المجتمع في شيء متميز.

والاختلاف في الشخصية لابد أن يكون متأصلاً في الوعي الذي تتميز به، وهو وعي لاتتنازل عنه الشخصية، لأنه يفتح لها مساراتها، حتى ولو كانت مسارات تؤدي الى الشقاء أو البؤس. (٢٨)

وهكذا حدد لنا أسس الشخصية الناجحة، وذلك بأن تمتلك وعياً تستطيع أن تصبح متميزة، وتكون بالتالي مستقلة ومؤثرة في المجتمع، مما يمنحها معنى لوجودها.

ونجد الروائي الناقد يرشد الروائي الى سبل ابداع شخصية فنية إذ لابد أن يعايش شخصياته مدة طويلة، متأملاً عوالمها الداخلية يجادلها في أفكارها وفي مشاعرها، وبذلك يستطيع الاسهام في تقديم شخصية حية تقترب من هموم الانسان بطرق فنية، يتمكن الروائي، عبرها، من مخاطبة القارىء والوصول اليه، فيسهم في تطوره واغتنائه على المستوى الداخلي، مما ينعكس بالتالي على تطور المجتمع.

وهكذا استطاع الناقد أن يوضح لنا علاقة الروائي بالشخصية، كيف يقدمها وكيف يتعامل معها كي يجعلها شخصية فنية؟

وهو بذلك يوضح لنا بعض الأخطاء الشائعة حول بناء الشخصية الروائية كما يرد في الوقت نفسه، على من ينتقد شخصياته ويتهمها بالفردية أو الشذوذ.

اللغة الروائية:

يصرح جبرا بأن أهم مبدأ تعلمه عن الآخرين هو: أنه لايمكن أن يقال شيء مهم اذا لم نملك القدرة على وضعه في صيغة لغوية مطلقة الجمال، ومثيرة للانتباه في وقت واحد، أي من يريد اجتذاب الآخر الى الفكرة التي تشغله، فإنه لن يستطيع إلا اذا وضعها في صيغة جميلة تلفت النظر اليها.

لهذا نجده بعد نكبة ١٩٤٨ يطالب بإعادة النظر وتقويم اللغة الشعرية والقصصية معاً، والتي جاءت في أغلبها عن طريق الأدباء المصريين.

وقد رأى في الأدباء، أصحاب الرؤى، أول المؤهلين لتطوير هذه اللغة وجعلها تستجيب لمتطلبات الحياة، لأنها تشكل لديهم الادارة

الأساسية التي يمارسون من خلالها فنهم، لذلك يدعو الى تضافر جهود الأدباء الفاعلين في اللغة مع جهود اللغويين المتأملين فيها، كي يتم تحريك المياه الآسنة وتجديدها وهو دائب التوضيح والتذكير بأن التجارب الحياتية الجديدة، لابد أن تستدعي لغة جديدة، وهو يدعو الفنان الى خلق رموز وكتابات شرط «أن يجد لها بين الناس فهماً وتداولاً، رغم غرابتها الأولى، وهو مضطر الى ذلك، لأن الكثير من الرموز والكنايات فقد طاقته وقيمته لديه، إذ يتشبث بعض الفنانين بمثل هذه الرموز المستنفدة، فإنها تثقل انتاجهم، وتبقيهم في منزلة تقتصر عن المعاصرة رغم خطوتهم لدى كسالى الذهن من الجمهور. . . . وباتساع وتكرار محاولات الفنان الخلاق تتواتر الكنايات المستحدثة جالبة معها بالضرورة أشكالاً جديدة، وبالتالي تساهم في تغيير الذوق وإطلاق العواطف بطراوة أو حدة محددة.[٢٩]

اذا تفقد الكلمات والرموز طاقتها الايمائية لكثرة استهلاكها، وكي لايقع الفنان في التقليد والتكرار، فيسجن لغته في قوالب جامدة، عليه أن يبدع لغة جديدة تفوز باعجاب القارىء المتطور دائماً فيستطيع تذوقها، وتسهم في تطور ذوقه، إذ يتقبل بفضلها، الشكل الجديد.

ويبين لنا أن دور الرموز، ليس فقط المساهمة بالابداع والتجديد، بل «التمييز بين ماهو أدب وغير أدب، كالصحافة والتاريخ وعلم الاجتماع، قد يكون على الأديب أن يجمع شيئاً من كل هذا في مايكتب، لكنه يتعدى الصحافة والتاريخ والاجتماع، من هنا تأتي أهمية قدرة الكاتب على استخدام الرموز في تصوير الصراع والحلم والفرح والفجيعة ويجعلها كلها تتجه نحو توسيع الأفق الانساني والتأكيد على قيمة الانسان المطلقة التي هي في النهاية هدف كل ثورة. والرمز اذا تحقق يستبطن الحدث ويبقيه في حالة توهج هي جزء من سر الكتابة وسحرها.[٣٠]

فيستطيع الرمز عبر ايحاءاته تصوير مايعتلج في أعماق الانسان من أحلام ومشاعر وأفكار وبالتالي يستطيع الغوص في مجاهيل النفس البشرية، ويجعل همه التعبير عن العالم الانساني لا الولوج في متاهات الأدغال اللفظية، عندئذ يتألف الحدث ويصبح أكثر مغزى، وأكثر حيوية، فيقدم لنا عملاً مبدعاً بعيداً عن المبتذل بين الناس.

وقد توقف أيضاً عند الحوار فبيّن أهميته خاصة حين يبنى الحدث من خلاله إذ نجده يساعد في جعل الحركة مرئية في ذهن القارىء، في حين نجد السرد لايجعلها مرئية إنما هو شيء تجريدي، وسريع الانتقال بالذهن، لأنه لايتيح له التريث الكافي، ليرى الشيء وهو يقع بتفاصيله، هنا أهمية الحوار فهو يبين الفرق بين الوصف والحوار، فالوصف لغة الكاتب دائماً، أما الحوار فهو لغة الكاتب بالطبع، لكننا لانجد أسلوباً واحداً، وإنما أساليب بعدد الشخصيات إذ عليها أن تتكلم بشكل مقنع، كما تتكلم في الحياة، أي جعلهم يتكلمون بلغتهم الخاصة بهم، التي تتناسب ومستوياتهم الثقافية والاجتماعية، فتبرز لنا خصوصية الشخصية.

إن الناقد يريد من المبدع أن يبتعد عن التعميم، آفة الفن، أن يقدم أدباً متفرداً يملك لغة خاصة به، فلا يكون صدى لأقوال الآخرين، وذلك بأن يبتعد عن العبارات التقليدية، لأنه يستخدم القريحة لا الذاكرة، وينظر الى الحياة نظرة متجددة، ومع تجدد الحياة ينبغي أن تتجدد اللغة، واذا استطاع الشاعر أو القاص أن يشارك في تجديد اللغة فقد شارك في تجديد الرؤية وتجديد الحياة. (٣١)

وبفضل مماسرته الابداعية، استطعنا أن نجد، بالاضافة الى عناصر القصة المعروفة (الشخصية، الحدث، اللغة، نقد الحياة) عنصراً جديداً هو الاستكشاف إذ يعرفه بأنه «دلاله الحركة، دلالة الانطلاقة، وهو كذلك محك الموهبة فبعض موهبة القاص عين شديدة الملاحظة، نفاذة الرؤية،

ونحن كفراء نريد من يستصحبنا في سفراته الفكرية والتصويرية، من يطلعنا ويسمعنا لأنه دائب الحركة، دائب البحث يتوغل في الأزمة المظلمة ويقتحم الأبواب المقفلة، يمعن النظر، ويرهف السمع. الاستكشاف لايجري في الخارج الواقعي فقط، بل في الداخل أيضاً، في مطاوي النفس والدماغ، في متاهات الوهم التي لايتخلص منها الانسان.»[٣٢]

فهنا ينتبه الناقد المبدع الى عنصر هام من عناصر القصة، يمكن أن يعد محكاً للموهبة القصصية، إذ كيف يمكن وصف الشخصية أو نقد الحياة، وهي من العناصر الأساسية في القصة إذ لم يمتلك القاص موهبة الاستكشاف، أي دقة الملاحظة وعمق الرؤية على المستويين الخارجي والداخلي، وعلى مستوى الواقع والوهم وكذلك نستفيد من اجتماع الناقد والروائي لديه في نظرته للقارىء وإدراكه لاحتياجاته الفكرية والتصويرية، فالهدف من كتابة القصة أن يثير فضول القارىء ليستوعبه في أفكاره فيجعله يعيد النظر معه في تجربته الغائرة في أعماق نفسه، ليستوضح وإياه، في نهاية الأمر زاوية أو زاويتين من مناطق الوعي أو اللاوعي من عصرنا.

وبهذا تكون السمة الأساسية للقصة الناجحة هي قدرتها على جذب القارىء وهذا لن يكون إلا بطرح همومه وقضاياه.

علاقة الرواية بالشعر:

ربما لكونه مبدعاً في الشعر والرواية معاً، نجده يرى أن للرواية علاقة وثيقة بالشعر بل يعترف بأن تجربته الشعرية كانت دائماً محرضة لاتهدأ ضمن تجربته الروائية، وهو يرى أن الفنون اللفظية، في الأصل، انبثقت عن الشعر الذي هو الفن اللفظي الأكبر في تجربة الانسان، لأنه يهب الأصالة لكل فن، وقد يخيل الينا اليوم أننا في عصر النثر أو الرواية النثرية، فهي الفن الأشمل والأعمق أثراً في حياتنا، ولكننا لن ندرك حقيقة الطاقة الفاعلة في الفن الروائي، اذا لم نرجع بأصوله الى محركاته الشعرية الأولى المتصلة

بالاعتراف والتحريض، بالعبادة والسحر، لنرى الفصم القائم دائماً مرئياً أو غير مرئي، بين شكله الحاصل الآن وبين الأشكال النثرية الأخرى التي تعود في أصولها الى المنطق الفكري والتعليل العقلاني، فالرواية حتى في عصر النثر هي على أفضلها، وعاء جديد لطاقة شعرية قديمة، ومن واجب الروائي المبدع أن يحول الحياة بزخمها وبؤسها وروعتها الى مايشبه القصيدة، فيكون بذلك قد استخلص الذهب من المعادن الأخرى فيحقق الروائي المبدع امتيازه على غير المبدع(٣٣)، لأنه يستطيع أن يحول المادة الخام التي هي التجربة الحياتية الى عمل مبدع، وذلك بشيء من السحر الذي لايمكن تحديده منطقياً، وإنما هو نوع من الوحي والالهام والرؤيا أي الشاعرية.

وبذلك يمكننا أن نلاحظ الدور الفعال للممارسة الابداعية على النقد، فقد أدى اجتماع الابداع الروائي والنقد، الى إغناء الفعالية النقدية لديه، كما اغتنت في المقابل ممارسته الابداعية، ولكن مايهمنا هنا، هو انعكاس الفعالية الابداعية على ممارسته النقدية، وتصوير عملية الابداع الروائي، صحيح أنه ينطلق من حقيقة أولية وهي أن التأثير بالروائيين الغربيين أمر لامفر منه إذ لن يزعم روائي مهما كان أصيلاً، أنه ابتداع أسلوبه من الصفر، أو أنه لم ينهل من ينابيع هؤلاء الصانعين المهرة، ولكن الذي يبقى دائماً عندما يحذق الروائي الطرق الأسلوبية كلها، هو ذلك الشيء الجديد المتميز، كبيراً كان أم صغيراً، الذي يأتي الى هذه الطرق المتشعبة، التي لايمكن مسبقاً تخمين منتهياتها كما لايمكن تحديد مطباتها ومنعطفاتها، وكل طريقة اذا عرف الفنان شغله تنفتح على عشرات الطرائق التي تتيح نفسها له، فهيكله الأسلوبي في خاتمة المطاف لن ينهض على قدميه، إلا اذا ملأوه بأسلوبه، وقدرته على استدرار الأحاسيس والصور، وذلك بواسطة ماينتقي ومايبدع من طرائق فهو بشكل ما (وهذا الشكل سره

الخاص) يركب هذا الهيكل ثم يفككه، ثم يعيد تركيبه ليفككه ويعيد تركيبه. . . وهكذا الى أن تقوم عمارته جزءاً من معرفته وحلمه معاً. . جزءاً من كيان ذهنه وروحه وكيان مجتمعه وبيئته في آن واحد، ويكون قد استطاع أن يمسك في تضاعيف هذا البنيان، على نحوه الفذ بذلك الذي تخفف كل وسيلة أخرى عن الأمساك به: الزمن(٣٤). إنه يدعو كل روائي يريد أن يتقن فنه أن لايتعلم الأساليب كما هي، بل عليه أن يضيف اليها أساليب خاصة به تميزه عن الآخرين، وتعطيه هويته الذاتية، ومما لاشك فيه أن الروائي حين يبدأ البحث عن هذه الأساليب فإنه سيجد مجالاً لأساليب كثيرة حسب قدرته على البناء وقدرته على التحليل والتركيب، ويوضح لنا أن مادة الروائي - التي تشكل أساساً لبنائه الفني والتي تعطيه خصوصيته - يجتمع فيها المعرفة والخيال والعقل والروح، وبصمات المجتمع والبيئة الخاصة بالروائي، كما يسلم الناقد الروائي مفاتيج أخرى للابداع إذ يدعوه أن يمتلك القدرة على الاحساس المرهف بالزمن، أي أن يجيد الامساك به كما يجيد الانطلاق في أرجائه، حين يستطيع امتلاك الماضي والحاضر والمستقبل، ليتمكن من التعبير عن خلود الزمن وفاعليته في الوجدان الجمعي والذاتي.

إذن يدعو الناقد الى التعبير عن الواقع بزمانه ومكانه وعن امتداد هذا الواقع عبر الامكانية والحلم، كما نجده يبين لنا علاقة الروائي بواقعه، فيرى أن الواقع هو في النهاية مايفلح الفنان في بلورته في مصغر رمزي تشع فيه المعاني، وهذا المصغر لدى القاص انما هو تكثيف للتفاصيل التي ينتقيها الكاتب انتقاء حذراً، بارعاً، أشبه بانتقاء الشاعر الألفاظ والصور وإذ نكون في بحر متلاطم من التجارب، في بحر متلاطم من الحياة يأخذ الكاتب بيدنا الى الجزر التي نرى فيها بعض مانحن فيه.(٣٥)

وبذلك لاينقل الفنان الواقع بحرفيته، بل يختزله ويبلوره عبر رموز شفافة المعاني ومكثفة التفاصيل، لأنها خضعت لعملية تصفية وانتقاء من قبل الكاتب، عندئذ نعيش معه تجارب الحياة بشكلها المصفى، فنتعرف

على مشاعرنا الغامضة، ونرى في الابداع الفني جزءاً من معاناتنا الانسانية وهذه القضية ليست قضية واقعية «إنما هي قضية إدراك والادراك يضع القارىء شيئاً فشيئاً في قلب الحدث الذي يسعى الكاتب في تصويره عينه لاتغمض ولكنها أيضاً لاتنسرح، وإنما هي ترتكز وتنتقي وتسعفها في الوقت نفسه حواسه الأخرى».

إنه يوضح لنا أن الطريقة التي يمكن ان تسعف في فهم عميق للواقع هي الادراك العميق والصادق، وذلك باستخدام الحواس كافة، لكي يتمكن الروائي من جذب القارىء لمتابعة الحدث، ثم يعود مرة أخرى ليؤكد ضرورة التركيز والانتقاء، فلا ينفع العمل الفني نقل كل ماتراه العين، لأن ذلك يصيب القارىء بالملل ويبعد الرواية عن الفن.

ولكن كيف تعامل الناقد الفنان مع تجربة الرواية الحديثة التي تخرج من إطار السرد والاخبار الذي كانت عليه في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وتغرق في متاهات اللاشعور وكثيراً ماتنأى عن الانسان، وتقترب من الأشياء، فهي متطرفة في تجديدها ومتطرفة في تركيزها على الصورة وعلى العلاقات البصرية بين الأشياء، فنجده يحدثنا عن معاناته بين استخدام الأساليب الحديثة والأساليب التقليدية «عندما أريد كتابة رواية فأنا لاأستطيع أو لايهمني أن أكتب رواية على طريقة الرواية الجديدة، لأن أوربة متخمة بالطرائق القصصية التي تريد أن تتمرد عليها، أما أنا فأشعر أننا لم نكتب حتى اليوم الروايات التي تمثل مجتمعنا وصراعاته وتغيراته، كما حدث في الرواية في القرن التاسع عشر خصوصاً وفي أوائل هذا القرن، بحيث أن الأوروبيين استطاعوا الانصراف عن هذا الموضوع الى مواضيع أخرى، لذلك أشعر أنني مهما جددت في أسلوبي الروائي فلابد من الوقوف في مكان أستطيع منه البحث عن هذه المواضيع بالذات، واذا اخترت لنفسي أسلوباً لايمكنني من الوصول الى هذه الموضوعات أكون عندها قد أسأت

الى نفسي والى الفن الروائي العربي مثلاً، كنت مواجهاً في «السفينة» بين أن أكتب على الطريقة العصرية الأوروبية طريقة الرواية الجديدة مثلاً . . . أكون بذلك قد خذلت موضوعي الأساسي الذي هو عشقي الحقيقي، وبين أن أكتب رواية على طريقة القرن التاسع عشر على طريقة بلزاك، مثلاً، فأكون في الواقع قد تخليت عن الاتجاهات الحديثة. . . . كانت المحصلة هي تزاوج الطريقتين على غراري الخاص. »[٣٦]

وهكذا استطاع الناقد أن ينقل الينا معاناة الأديب المهموم بقضايا مجتمعه، والذي أحس بأن الرواية العربية مازالت مقصرة في تمثل مجتمعنا ومتابعة تطوره وصراعاته لذلك يرى أن الرواية الحديثة لاتناسب مجتمعاً نامياً فوّاراً بالقضايا المصيرية، وفي المقابل يحس بأن الرواية التقليدية تعيقه عن اللحاق بركب الحداثة، التي كان من دعاتها البارزين، خاصة في مجال الشعر، لذلك يلجأ من أجل حل هذه المعضلة الى الاستفادة من الطريقتين عبر أسلوبه الخاص، فلا ينسى قضايا مجتمعه ولاينبذ الطرق الحديثة في التعبير، وبذلك يقدم ابداعاً روائياً ذا شكل متميز، فلا نلمس لديه تكراراً للأساليب الحديثة أو للأساليب التقليدية.

لاشك أن اجتماع النقد والابداع قد ساعد جبرا على تقديم نماذج روائية دلّت على التناول الواعي لمسألة الحداثة في القصة، وكانت هذه النماذج بعيدة عن الاقتباس أو التأثر غير الواعي بالأساليب الغربية الحديثة، كل ذلك من أجل المساهمة في عملية التغيير والحداثة حين يضمن وصول الابداع الى القارىء هذا من جهة ومن جهة أخرى من أجل تقديم فن متميز ينبض بالخصوصية ويوضح لنا جبرا سبيلاً آخر لتقديم فن روائي متميز بلهجته الخاصة «وهو أن يغوص الكاتب في عمق تراثه السردي (ألف ليلة وليلة»، المسيرة، الأخبار. . .) فيتعلم منه طرائق جديدة في التعبير ويستفيد منها في تجربته في الرواية الحديثة التي تخرج من إطار السرد

والاخبار، وتسعى الى اشراك القارىء في العملية الابداعية، يوضح لنا جبرا هذا بقوله: «إننا الآن نحاول أن نري القارىء، لا أن نخبره، أي أننا نحاول أن نجعله ينخرط معنا، فأنا كمؤلف أريد أن أستدرج القارىء ليكون عنصراً آخر في تجربتي الروائية فينخرط معي فيما أريد أن أقول، فتصبح عناصر الرواية عندي أنا والكلمة والقارىء معاً، وبقدر ماتعلمت بعض هذا من الرواية الأوروبية تعلمته أيضاً من ألف ليلة وليلة» .(٣٧)

وهكذا يشرح الناقد تجربته الروائية التي يسعى من خلالها الى تأصيل هذا الفن الحديث، فهو يرفض الاكتفاء بمرحلة التعليم والأخذ عن الرواية الغربية الحديثة، ويريد أن يبدع أساليب جديدة، يتجاوز بها الأساليب الغربية، لهذا يوضح لنا هذا الطريق فيؤكد ضرورة الاستفادة من أساليب تراثية كي يعطي لإبداعنا هويته الخاصة أي أصالة لايمكن استيرادها من الغرب، فنستطيع بذلك أن نتوجه الى القارىء العربي والغربي معاً.

كما يشرح لنا الروائي الناقد بعض الأساليب الحديثة التي استخدمها في روايات كاستعماله شريط التسجيل بصوت بطله وليد في روايته «البحث عن وليد مسعود» يمتزج فيه اللاوعي بالوعي، ويختلط الماضي بالحاضر بالمستقبل، يوضح لنا أن هذه الطريقة لن تؤدي الى غايتها اذا لم يوضع الشريط ضمن تصميم معين في البناء الزمني، الذي هو الرواية بأكملها، كل فصل في هذه الرواية يتداخل في الفصول الأخرى وينحل عنها اذ جاز هذا القول، فهو له فذاذته وسماته، وهو في الوقت نفسه، مجذّر بالأعماق التي تستوعبه بزمنيتها جزءاً من التجربة الكلية الواحدة، ولكل كلمة مكانها في خلق هذا الحل والشد المعماري، فأنا تهمني قرائن المعاني والتداعيات الخفية التي تحملها الكلمات، بحيث يتحقق لها أن تدفع الفكرة الى الأمام، وأن تعود بها في الوقت نفسه، الى الينبوع الأول الذي يهبها المزيد من نسغها، وهو النسغ الذي يضمن نضارة النمو والايناع المنعقدين في ذهن المتلقي، ويوحي اليه بأنه قد دخل حياة أخرى، اضافة الى حياته(٣٨).

إن مثل هذا التفسير يأخذ بيد القارىء، وربما الناقد أيضاً، الى بناء الرواية وتصميمها فيصبح أكثر فهماً لها، وخاصة أن الروائي الناقد قد يسلمنا مفاتيح ابداعه للولوج الى عالمه الروائي، فهو يصرح لنا بأنه يُعنى باللغة الروائية فيجعلها محملة بطاقات غنية موحية تدفع الفكرة الى الأمام، فتكون جزءاً أساسياً في التجربة الكلية للعمل الروائي، مما يتيح للقارىء أن يعيش بفضل البناء المحكم وبفضل اللغة الموحية حياة جديدة تزخر بالمعرفة والجمال والمتعة، مما يدفع القارىء لمتابعة العمل بحماسة أكبر.

وانطلاقاً من فهمه العميق لأسلوب الرواية الحديثة، ووعيه لأسسها لكونه ممارساً لها، نجده يوضح للروائيين العرب الأخطاء التي قد يرتكبونها نتيجة استسهالهم لطريقة الارتدادات الزمنية (الفلاش باك) والتي صارت شائعة لديهم إذ يظن الروائي أنه كلما وضع بطله في مأزق معين، يسهل عليه أن يعود بذاكرة بطله الى تجربة سابقة وهي، في الأغلب، تجربة مع امرأة من نوع ما، قد تكون حبيبته أو زوجته أو أمه، غير أنه لايفلح دائماً في جعل ماارتد اليه زمنياً ذا دلالة كاشفة بالنسبة للمأزق الذي ترك بطله فيه، فهذه الارتدادات الزمنية يجب أن توظف لتعميق لحظات المحنة أو الاشراق أو المفارقة: لتعميمها لالتبديد مفعولها، وتبديد المفعول هو الذي يتحقق لدى الكاتب الذي تنقصه الدراسة والتبصر السيكولوجي.(٣٩)

اذاً عملية الارتداد الزمني ليست أسلوباً آلياً، يسلكه الروائي متى شاء وكيف يشاء، إذ عليه أن يحمل هذا الارتداد لزمن مضى دلالات توظف لخدمة المأزق الذي تعيشه الشخصية في الحاضر فيعمق صراعها أو يساعدها على تلمس طريقة انفراجه، هذا كله بحاجة الى خبرة وثقافة وتعمق في النفس البشرية.

ومن أجل تقديم فن روائي متميز وأصيل نجده يطالب الكتاب العرب بالفن الأصعب أي «ألا يفرغوا من كتابة شيء في ساعتين أو عشر ساعات، ويتصوروا أنهم أنجزوا آية من آيات الفن».

إنه يحذر الكتاب من أن يستسهلوا فن القصة ، لأن ذلك يعني انتاج فن رديء ينفر منه القارىء، لأنه يحس بأن هذا الفن لم يقدم له شيئاً جديداً ، أو أن الواقع قد قدم له بشكله الآلي والفج .

ولكون جبرا روائياً قبل أن يكون ناقداً يلتفت الى سبب هام من أسباب تخلف الرواية العربية ، فهي مازالت تفتقر الى الناقد المختص بها ولأن كثيراً من النقاد يأتون الى الرواية عن طريق المقالة السياسية ، أو عن طريق الشعر ، أو عن طريق القصة ، ولايأتون الرواية عن طريق الرواية نفسها . . . فنجد من يكتب نقداً في الأصل كاتب سياسي . . . . فهو يعامل الرواية وكأنها منشور سياسي أو دراسة سياسية أو أنه سوسيولوجي (اجتماعي) ينظر الى الرواية كوثيقة اجتماعية ، أو أنه كان ناقداً شعرياً ، فينظر الى الرواية نظرة قاصرة في حدود تجربته مع الشعر .

الرواية لها طريقتها في النقد ، باعتبار أن العمل المنقود يحمل مقاييسه بين طياته . . (٤٠) . ينقل الناقد ، هنا ، معاناة الروائي من معظم النقد الموجه اليه ، هذا النقد يتناول العمل الأدبي ، في أغلب الأحيان ، من خارجه ، وقلما ينطلق من داخله فيحدثنا عن مكوناته الخاصة به .

وهكذا استطاع الناقد الروائي جبرا أن يدخلنا في مغامراته الابداعية فنعيش معه تجربة الابداع الشعري والروائي ، وبفضله دخلنا أعماق الأديب وتعرفنا على معاناته من أجل تقديم أدب متميز الأسلوب ، ينبض بهموم الانسان والواقع .

وقد كان لامتلاك جبرا أدوات الناقد والمبدع أهمية كبيرة ، إذ ساعدته هذه الأدوات على انارة طريق الابداع المتميز والأصيل في فن الرواية وذلك مع بداية بزوغ هذا الفن في الوطن العربي .

لهذا كله يعد جبرا من النقاد العرب القلائل الذين جمعوا بين الابداع والنقد بامتياز، فاستطاع أن يلج أدغال الابداع مستعيناً بأدوات الناقد فقدم لنا رصداً دقيقاً وحيوياً لعملية الابداع بشكلها العام، وبشكلها الخاص (البداع الشعري، والابداع الروائي)، فأمتعنا وأفادنا في الوقت نفسه.

ومن المعروف أن مثل هذه المكاشفة بين المبدع والناقد ليست عملية سهلة، بل هي عملية معقدة تحتاج الى قدرة على مواجهة الذات بصدق، وربما الى وعي للعوالم الداخلية الشعورية منها واللاشعورية واضافة الى هذا كله القدرة على تجريد هذه المعاناة الابداعية الى لغة مقروءة مفعمة حيوية وبهاء.

جبرا وقضية التراث

حين يقرأ المرء كتب جبرا النقدية، يلاحظ أنه كثير الدعوة الى التعمق في الجذور التي هي تعمق في شعاب الذات تحقيقاً لهويتنا الخاصة بنا، أي تحقيقاً لأصالتنا فلا نصبح مجرد أبواق نردد أقوال الغربيين وأساليبهم، بل نجد الناقد جبرا يلفت نظرنا الى أن هؤلاء الغربيين قد استفادوا من تراثنا القصصي، لكنهم لم يقفوا عند هذه الاستفادة بل تجاوزها وحققوا أساليب خاصة بهم، صاروا بفضلها روّاد العالم في فن القصة.

لهذا نجد جبرا يدعونا، عبر مؤلفاته النقدية، الى الاستفادة من هذه التجربة، لنستطيع تحقيق ابداع خاص بنا، ينطق بهويتنا ويتحدث عن آلامنا وعن أحلامنا التي نصبو الى تحقيقها اليوم، عندئذ يصل هذا الابداع الى القارىء العربي، ويهز وجدانه لكونه ينتمي الى جذوره التراثية الأصيلة، كما يصل الى القارىء الغربي لكونه يتناول هموماً انسانية بأسلوب يمتلك نهكة خاصة به، أي يلمس في هذا الابداع شيئاً أصيلاً ينطق بالبيئة الخاصة لمبدعيه، فلا يجد فيه تكراراً لأساليب غربية وإنما استفادة واعية منها وبذلك يمكن لفن القصة في أدبنا العربي أن يحقق الأصالة والمعاصرة معاً.

صحيح أن فن القصة بشكله الحالي، فن وافد على أدبنا إلا أننا نملك في تراثنا الشعبي حكايات كان لها دور كبير في تطور هذا الفن في أوروبا، وقبل أن يصل الينا، فقد كان أثر «ألف ليلة وليلة» في الرواية الانكليزية وفي الرواية الفرنسية كبيراً جداً، وبوجه خاص في القرن الثامن عشر (وهو لايزال كبيراً حتى اليوم) كان أثراً قد لايفوقه أو يساويه إلا أثر التوراة والأساطير والملاحم الاغريقية في نوع التركيب، وفي نوع العواطف والأحلام والنزعات التي تسير الأحداث وتتحكم بحياة الأشخاص (بل إن روايات عديدة كتبت بالضبط على الطريقة العربية يومئذ نذكر منها روايتي فولتير (كانديد، وصادق).

وألف ليلة وليلة كانت من نوع رحلة الانسان عبر أحلامه الى عالم أمثل وجاءت الرواية بزخمها الشديد في وقت كان فيه الانسان في حالة طموح ثوري الى حرية تحقق هذا العالم الأمثل في كل مكان، وفي حالة تمرد على الطغيان وكلتا الحالتين وجدت لها مسارب للتعبير خلال أساليب تتصل بهذا الكتاب العربي[٤١] الرائع الذي ينتمي الى الحضارة الاسلامية التي فتحت نوافذها على الحضارات الأخرى اذاً لاجدال في تأثرنا بهذا الفن الأوروبي الجديد، لكن جبرا يؤكد أننا نملك في تراثنا جذوراً لهذا الفن، أثرت في القصة الأوروبية منذ بداياتها الى اليوم وهذا مدعاة للثقة بالنفس وحافز كبير للابداع، إذ أسهم تراثنا في تطوير الرواية الغربية، فكانت «ألف ليلة وليلة» مثالاً يطمح اليه الروائي الغربي ويحتذيه، خاصة بعد أن وجد فيه تجسيداً لعالم المثل (الحب والخير والجمال) وتجسيداً لمقاومة الانسان شتى الظروف، وعدم يأسه أمام العقبات التي تعترض طريقة، وهذه قيم أزلية تهم كل انسان.

وهكذا رأى الغربيون في «ألف ليلة وليلة» عملاً إبداعياً رائعاً، تعلموا منه وتمتعوا به، في حين كان السلف الصالح، كما يقول جبرا، «الذي

سبقنا على طريق المحاولات الأدبية ينظر نظرة متعالية الى (ألف ليلة وليلة)».

وهذه الفكرة التقليدية ابتلي بها العرب طوال قرون الانحطاط بعد سقوط الدولة العباسية، فكانوا يستصغرون شأن هذا الكتاب، الذي يكاد يكون مكتوباً بلغة عامية الصيغ، فاللغة فيه قد لاتتوهج لفظاً، ولكنها تتوهج بما فيها من شعر ومحتوى ولم يلتفتوا الى خطورة التركيب، وخطورة الفكر والصور المبثوثة في «ألف ليلة وليلة» ويدهشنا اليوم أننا لم نلتفت إلا في هذا القرن الى ماكان في الكتاب من الجوانب النفسية والجوانب الاجتماعية، هذه الجوانب التي تمثل جزءاً كبيراً من النقد الأدبي واذا ماتذكرنا أن الرواية المعاصرة تركز اهتمامها على الجوانب السيكولوجية، وتضيف اليها الاهتمامات التركيبية، نذرك لماذا تصبح «ألف ليلة وليلة» مهمة مرة ثانية، وخاصة بالنسبة الينا، وكونها أدباً شعبياً يزيد من قيمتها، فهي تمثل فوران المخيلة الانسانية على نطاق الأمة بأكملها فهو فوران بلا حدود...(٤٢)

يمكننا أن نلاحظ، هنا، أن الناقد جبرا يريد حماية «ألف ليلة وليلة» من النظرة التقليدية، التي تنال منها لكون لغتها عامية الصيغ، وتغفل مافيها من شعر جيد، وصور رائعة وعمق نفسي واجتماعي، مع أن هذه الجوانب هي التي تهم الرواية اليوم، لذلك طاقتها لايمكن أن تستنفد، تسطع فيها بمرور الزمن جوانب جديدة لم ينتبه اليها أحد من قبل، بالاضافة الى أنها تجسد خيالاً مبدعاً لأمة بأكملها، ولهذا كانت أدباً شعبياً أحبه الناس إلا من يرى في الأدب لغته القاموسية فقط، وصار في الامكان الاستفادة منها في إبداعنا المعاصر على حين نجد في المقامات، وهي أدب نال إعجاب التقليدين، قد صارت قاموساً بالفعل، فظلت أدباً للخاصة، ولم تصبح أدباً للعامة، للناس، وعندما التفت الآخرون الى أدبنا، لم يجدوا في المقامات

تلك الدهشـة، تلك الروعة الانسانيـة التي وجدوها في ألف ليلة وليلة. . . ولذا فإن المقامات بنثرها قد تلهم كاتباً واحداً أو اثنين، كالبستاني، أو محمد المويلحي، صاحب «حديث عيسى بن هشام» غير أن ألف ليلة وليلة تظل بشاعريتها الغامضة ملهمة لألف كاتب. (٤٣)

إن مايهم الناقد هو أن يميز الصالح من الطالح في التراث، وهو لايكتفي بتسليط الضوء على الصالح منه فقط، وإنما يستخدم كافة الوسائل لتثبيته في أذهان الناس، يبين ما يحتويه من عوامل المعاصرة، وكيف نال إعجاب الغربيين، وهم مبدعو فن القصة العارفون بأصوله، وكذلك يبرز روعة البناء الفني في تلك الحكايات التي تبدو في جزئياتها «حكايات سرد» ولكنها في نطاقها الأوسع حكايات بناء «بناء متراص» تبدأ بقصة شهريار وشهرزاد، حتى هذه القصة مركبة تركيباً متداخلاً رائعاً يكاد يكون حديثاً، وتصبح قصة شهريار وشهرزاد إطاراً لقصص متداخلة بعضها ببعض، تبدو كأن كل واحدة منها منفصلة عن الأخرى، لكنها قصة داخل قصة، داخل قصة باستمرار. . . وفي النهاية عبر ألف ليلة وليلة (لاحظ الوعي الزمني) عبر مئات الصفحات، تجد أن هذه القصص في واقعها تركيب واحد متراص كبير، ومحصلتها البحث. . . البحث عن ماذا؟ البحث عن الشخصية العربية؟ البحث عن الحكمة؟ البحث عن مغزى الانسان فيما يسعى اليه وحلم به، منذ أن أوجد الله الانسان؟ وهذا كله موجود فيها واستطاع أن يبهر الحضارات جميعاً منذ القرن الثامن عشر الى اليوم بحيث أصبحت ألف ليلة وليلة «جزءاً من التراث الانساني كله، ومنذ أن ترجمت كان لها أثر في مسار الرواية أينما كتبت في العالم. (٤٤)

فهي برأيه ليست حكايات سرد متفرقة، إذ كل حكاية منها تتداخل في الحكايات التالية حتى تؤلف تركيباً ذا بناء متماسك موحد، يقترب من الأسلوب المعاصر بل إن الناقد يرى أن تلك الحكايات (تحتوي على الكثير من السريالية المدهشة لعل منشأها تداعي الأفكار تداعياً حراً، واذا تمعنا في

حكايات السندباد البحري بما تحويه من غرائب الخيال، وجدنا فيها نزعة سريالية صريحة».

وكان هناك مايوحد بناء تلك الحكايات وهو الشخصية العربية في بحثها عن الحكمة تارة، وفي أحلامها التي تكاد تكون أحلام كل انسان، وبذلك استطاعت ألف ليلة وليلة أن تؤثر في التراث الانساني كله، وخاصة في مجال الرواية وان يكون لها مكانة رفيعة في العالم كله.

ويبين لنا جبرا أنه ليس مستغرباً ألا نجد أسماء الذين دونوا هذه الحكايات فقد كانوا كل الجماهير التي لاتحد ولاتعدّ في بغداد والقاهرة والتي تحيا وتنتعش بالكلمة، رغم ماتعرضت له من طغيان ومجاعات وغزوات الأعداء الطامعين فحفظت على حيويتها التي ظهرت في كتاب ألف ليلة وليلة، ولذا بقي هذا الكتاب يتسع ويترامى ويغتني ويتشعب أحداثاً ويزداد شعراً ويفيض بشراً ويتعمق انسانية وبالتالي يشتد صدقاً في تصوير تجربة تمثل المدينة، وتجربة النفس وتجربة الأمة، إذ يتغلغل في ذاتها، وتجسد رموزها، حيث اختزنت ذلك الجوهر الغامض الذي عصي على الظلام مهما تكاثف، على حد قوله[٤٥] لقد ضمت معاناة الانسان، كما ضمت أحلامه، ومحاولته تجاوز قيوده، كل ذلك عبر خيال مبدع، فاستطاعت بذلك أن تقهر الزمن، وتعيش في ضمائر الناس في كل مكان.

إن جهد جبرا في هذا المجال يشكل محاولة لانصاف تراثنا الشعبي، ويبدو لنا كأنه دعوة الى وجوب قراءته قبل الشروع في الكتابة، فهو حين يحدثنا عن تجربته، يبين للقراء عامة وللكتاب خاصة، كيف تعلم أسس الكتابة من تراثه في فن جديد عليه هو فن الرواية، كما تعلمها من الرواية الغربية أيضاً، خاصة حين يستدرج القارىء ليكون عنصراً آخر في تجربته الروائية انه يجعل من استفادته من التراث في كتابته الروائية مثالاً حياً، يقدمه للكتاب والنقاد الذين يشككون بأهميته، ويرون فيه عائقاً للابداع، فيبين لهم

كيف كان التراث أحد الأسس التي شكلت تجربته الابداعية، فكان بذلك روائياً مبدعاً في رأينا.

إنه بذلك يريد أن يؤكد أن ابداع الكاتب لن يكون بمتحه من معين واحد هو الغرب، فلا بد من معين آخر هو التراث «إننا في النهاية ندور، مهما ابتعد خط سيرنا، دورة كاملة، ونعود الى جذورها، فنحن عن طريق الرواية الغربية، ربما عدنا مرة ثانية الى جذورنا في ألف ليلة وليلة وكتب الحكايات الأخرى أي الى جذورنا في الأدب الذي أوجدناه نحن عن طريق مجالسنا منذ ألف سنة وبذلك فإن ماأكتبه يجب ألا يعتبر بشكل قاس، كأنه محاولة جاءت في أفضل الأحوال من السماء، وفي أسوأ الأحوال من الرواية الأوروبية.»[٤٦]

وبذلك نستطيع أن نعدّ جبرا ابراهيم جبرا أكثر النقاد اهتماماً ببيان علاقة التراث العربي بفن القصة، ولعل تجربته الابداعية في هذا المجال قد ساهمت في لفت نظره الى أهمية هذا التراث القصصي الذي علم العالم مالم يعلمه إياه بوكاتشيو وشكسبير وسرفانتس، على حد قوله، أي الفن الروائي وإمكاناته الذهنية والمعمارية فعلمه بذلك أدب الحضارة الحديثة.

إنه يزيد أن نثق بأنفسنا ونرى ماقدمه تراثنا الى الحضارة الانسانية لنتجاوز كثيراً من عقد النقص التي تتربع في داخلنا، فنستطيع أن نبدع على صعيد الفن وغيره وان سبقتنا أوروبا بمراحل، شرط أن نكون أنفسنا، فنمتلك وعياً تاريخياً يجعلنا لانقلد غيرنا، ولا نعيد التجارب، وإنما نتعلم من هذا وذاك، ونأتي بما يعبر عن عصرنا وأصالتنا معاً.

جبرا وقضية الحداثة:

انشغل جبرا ابراهيم جبرا، منذ بداية حياته، بقضية التجديد في الفكر والأسلوب في مجالات التعبير كلها.

ومما حمسه لهذه القضية، حتى جعلها هدفاً أساسياً في حياته، وقوع نكبة فلسطين (١٩٤٨) وقد كان من أوائل الذين جعلوا هذه النكبة أساس كل تجديد عرفناه في الوطن العربي، اذا رأى في التجديد وسيلة تقضي على الدمار والذل الذي خلفته هذه الهزائم المتوالية، لأنه يعني التغيير الذي ينبع من داخل الأمة نفسها والذي يبدأ من تجديد النفس بكاملها بتفاعلاتها الداخلية والخارجية، بمعناها الفردي، ومعناها القومي.

وقد لاحظ، في مجال الأدب، سيطرة الابتذال والزخرفة، والجمال السطحي، فرأى في هذا ارث عصر الانحطاط الذي جعل اللغة غاية لاوسيلة، ويبين لنا أن هذه اللغة تفقد فعاليتها اذا لم تشحذها التجربة التي هي محك الشخصية، وكذلك محك الابداع، وأن القريحة لاالذاكرة هي التي يجب أن يستنبعها الفنان، لأن القريحة تأتي بالجديد غير المألوف، أما الذاكرة فتكتفي بالتكرار واعادة كل ماهو مخزون فيها.

وهو يحمل المثقف العربي وخاصة الفنان مسؤولية مواجهة هذا التخلف وتخطيه، لامتلاكه الوعي والقدرة على التعبير والايصال الى الآخرين، ويوضح لنا جبرا أن التخطي أو التغيير لايكون بالترقيع والترميم، وإنما بالتغيير الجذري، بالرفض الحاسم باستنباع الخلق من عضلات ودم الفنان، وليس فقط من صفحات الكتب، وكي يحقق الفنان هذا كله، كان عليه ألا يدرك محنته فحسب، ولا محنة الأمة كلها فحسب ولا محنة الانسان عموماً فحسب، وإنما عليه أن يدرك أيضاً ضرورة البحث عن الوسائل التي تستطيع بمضائها أن تصور هذه المحنة، فعليه أن يفرق بين أزمة الانسان وأزمة الأسلوب، بين محنة الأمة ومحنة الفكر، ومن هنا جاء التصميم على أن الشعر وهو أهم وسائل التعبير عن الرؤيا عند العربي سيبقى قاصراً عن أية رؤيا جديدة اذا لم يتجدد من أساسه، لهذا دعا جبرا الى اعادة النظر في التفعيلة في البحر، في العروض، واذا اقتضى الأمر فليرفضها

الشاعر كلها، لكي يتحرر من اسار البيت الى امداء الفقرات الدافقة بعضها في بعض في صور يتلقاها من عبقرية دمه المتمردة وزخم تجربته بعيداً عن الذاكرة الشعرية التي أرهقت الابداع طويلاً، إذا أبعدت الشاعر عن تجربته الحقيقية.

وبما أن الشاعر الحديث يعبر عن تجربته الجديدة فلا بد له من أسلوب جديد يستطيع احتواء تجربته، فتحولت القصيدة من مجموعة أبيات ذات بحر واحد وروي واحد قد تستمر الى ما لانهاية، ولايصل فيما بينها إلا مناسبة قولها، الى وحدة عضوية متكاملة من أولها حتى نهايتها، تتكامل فيها أجزاء الصورة الى أن تنتهي الى هذه الوحدة حيث لاتبقى أية زوائد أو ترهلات لفظية. . . ويقف جبرا عند أهم سمتين برزتا في الشعر الحديث هما التركيب الدرامي في القصيدة وموضوع الفداء، وهو الممهد لفكرة الميلاد الجديد، احدى الأفكار الأساسية في شعر الخمسينيات والستينيات ولاسيما شعر المقاومة(٤٧) وقد تجلت هذه الفكرة أكثر ماتجلت في الرمز التموزي موضحاً انه ليس بالرمز الجديد علينا، ففي عاداتنا ومعتقداتنا الشعبية كثير من أسطورة تموز بأشكالها العديدة.

ويتوقف عند رواد الشعر الحديث، وخاصة بدر شاكر السياب، فيبين تفرد تجربته التي تنفذ من خلال الحدث السياسي، بل تنفلت منه الى التجربة الانسانية الشاملة تجربة المسيح في صلبه وبعد الصلب، إنها فكرة بطولة الشاعر التي تتجاوز التحدي الى التضحية والفداء، وهي فكرة درامية، كان لابد لها أن تستحدث قوالب جديدة تستطيع استيعابها وكان عليها بالتالي أن تجد الرموز التي تستطيع احتواء زخمها وحرارتها، ومن هنا أهمية السياب إذ أدخل في قول الشعر أساليب وأنماطاً ووسائل لم تكن في الحسبان، واقتحم به نواحي من النفس البشرية، لم يمسها الشعراء السابقون إلا من بعيد، لقد أعطى الشعر العربي حساً درامياً، لم يكن مألوفاً من قبل

جاعلاً للقصيدة أبعاد المأساة وتمكن من ابداع رموز جذورها عربية ومعانيها كونية، مما لم يتحقق في تاريخ الأدب إلا على أيدي أكبر الشعراء. . . وعن طريق عبقريته استطاع هذا الجبل لا أن يقول الشعر من جديد، بل ان يفجر في اللغة نفسها ينابيع العزيمة والعافية لمخيلة الأجيال القادمة. . . (٤٨)

كما يوضح لنا تأثر الرواد بالشعر الغربي، فمثلاً تأثرت نازك الملائكة بالشعر الانكليزي في القرن التاسع عشر لا العشرين. . . وهو يرى أن مثل هذا التأثر أمر طبيعي، إذ ليس هناك تجديد مطلق فكل تجديد له صلة بحضارة ما بإحدى فترات التاريخ أو إحدى الفقرات المعاصرة، ولو درسنا التجديد الذي حدث في أساليب الفن في أوروبا في مطلع هذا القرن نجد أن الكثير منه تأثر بالفن الزنجي أو السومري أو العربي طبعاً هناك الصيغة الاضافية التي يأتي بها الفنان الأصيل، وهذه موهبة لايستطيع أن نخلقها لأنها سر العبقرية وسر النبوغ. . . هنا كان لابد للرائد العربي من أن يدرس تجربة أوروبا، وكان عليه أن يستفيد منها، وأن ينقل شيئاً من هذه الشحنة اضافة الى الشحنات المتراكمة في نفسه، اضافة الى ضرورة التمرد الذي أصبح هو الهواء الذي يتنفس، وتحقق التجديد في دمج هذه العناصر معاً. (٤٩)

اذاً التأثر بالآخرين أمر بديهي في قضية التجديد، حتى الفن الأوروبي المتطور حين أراد الفنانون تجديده اتصلوا بفنون الأمم الأخرى، المهم هنا أن تصنيف الموهبة شيئاً جديداً ينطق بخصوصية التجربة الذاتية، فلا تمحي الفردية أمام وهج المؤثر وانما تنتصب أمامه بإبداع خاص بها.

علاقة الحديث بالقديم:

لم تكن معركة الشعر الحديث سهلة، فقد شرعت سهام التقليديين للنيل منه دون أية محاولة للتواصل معه، أو الوقوف عند محاسنه ومساوئه، وهم بذلك يجمدون أنفسهم عند الأساليب القديمة، ويوضح لنا جبرا أن

هذه الأساليب لن تتراجع بسهولة، لأن هناك وهماً بأن الأسلوب الذي وصل الينا وهبه التراث قدسيته فهو واف بحاجتنا، في حين أن المتمردين يعرفون أن هذا الأسلوب إنما يمثل من التراث مرحلة ضموره، إنه قيد عليهم وعلى تجربتهم، لأنه ينأى عن حياتهم ومعاناتهم. ونجده يرد على أولئك الذين يتهمونه بالانقطاع عن جذوره، بطريقة غير مباشرة إذ يمد جذوراً لأكثر أنواع الشعر حداثة (قصيدة النثر) فيرى أن الكثير من النثر الصوفي والديني شبيه بها.

كما يدعو مهاجمي الشعر الحديث الى رحابة في الفكر وفهم أرحب للحياة، فمن المضحك أن يتعكز المتهجم على مفاهيم الشعر الموروثة، ففي مثل هذا التعكيز ترخى الحجب على العقل ليرتد الى اجترار ذاته، مع أن الشعر الحديث، قلب لكثير من المفاهيم، وفتح لأرض جديدة وهو انعكاس للتمرد العربي في سبيل حياة أغنى وأعنف لهذا هو معاصر للتمرد السياسي والغليان الاجتماعي، إنه جزء من الثورة الجذرية في الكيان العربي، كما هو جزء من طبيعة الحياة الجديدة. (٥٠)

إذاً المشكلة انه مازالت تسيطر على الأدب النظرة السكونية، لذلك يرفض التغيير الأسلوبي، مما يعيق التعاطف مع المجددين، لأنهم يوحون بتقديس الشكل القديم للأدب، وان كان المجددون يرفضون هذا التقديس والثبات، إذ إنهم يعالجون الشكل استناداً الى تجاربهم متفاعلهم الداخلي، واذا اختلف الشكل، فلا بد أن مافي بواطنه قد اختلف، وآفة الفن أن الشكليين يتصورون أنهم يستطيعون تجديد البواطن مع التمسك بالأشكال التقليدية، وهذا تناقض أساسي لايستطيع تحمله أي فنان مخلص لفنه، على حد قوله.

ومما يجدر ذكره أن جبرا لايرفض الاستفادة من الابداع التراثي، بل على النقيض يريد من المبدعين أن يستمدوا من جذورهم قوة الابداع، إلا أنه يرفض تكرار نماذجه بعيداً عن الابداع، فهو يدعو المجددين،

باستمرار، الى الاستفادة من عناصر القوة في تراثهم، وأن تحقيق المستقبل لايكون إلا باستيعاب الماضي وإدراك لانجازاته أما الانقطاع أو الانبتار فهو المطالبة بالبدء من الصفر، والبدء من الصفر لن يؤدي إلا الى خبط عشوائي، ولن ينتهي الى اضافة فاعلة في الذهن البشري، مما سيؤدي الى الانكفاء والجمود. لهذا نجده يدل المبدع كيف يحقق تجديداً حقيقياً؟ إن عليه أن يقيم لقاء متوازناً بين الأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل[٥١] كما ينبه الى أنه يجب ألا يرفض القديم لقدمه، ولايرحب بالحديث لحداثته، لأنه ليس هناك جديد بالمطلق، فقد ذكرنا جبرا ببديهة كثيراً مانسناها، وهي أن جديد الأمس قديم اليوم، وجديد اليوم قديم الغد، ولئن يحتدم الجدل أحياناً ويتعال الصخب والنقاش، فإن الأمر لايدعو الى القلق: مادام الأدب حياً فلا بد له من الأخذ والرد بين القديم «والجديد، والذي سيتبين جلياً فيما بعد هو أن صفة الديمومة في الأدب، في واقع، تتخطى صفتي القدم والجدة، هناك مايحمل في جوهره قيمة البقاء، وهناك ما لايحملها والجديد إنما هو محاولة الاستزادة من هذه القيمة والمعاني الخالدة، مما يهيىء جواً ملائماً، يكون عوناً للمبدع على اتيان قضايا الانسان الداخلية، والخارجية برحابة أشمل وعمق أشد، أما اللهاث وراء صرعات العصر فغالباً مايكون نتيجة ردود فعل آنية، كما أنه اذا لم يرافق ردود الفعل هذه تأمل وئيد، فإنها ستسقط في قوالب فكرية ولفظية جاهزة، مما يطفىء جذوة الابداع والفن الحقيقي، لأن هذه القوالب التي يدعوها بـ(الكلائش) هي الموات الفكري التي تطفح به المجلات والجرائد. إذاً الطريق الى الجديد ليست ممهدة أو سهلة أمام الجيل الجديد، لذا عليه أن يسعى نحو الحقائق مسلحاً بخبرته ومعاناته الذاتية، ويهتدي الى مواطن الجمال في الحياة بعد بحث وشك، وقلق، ومخاطرة، وعليه أن يدرك أيضاً أن الجمال ليس هو الذي يطالعه كل يوم في مجلة مصورة وقصيدة مائعة، فمثل هذا الجمال لم يعد إلا لمتعة الذهن الخامل، ولايقتضي البحث عن الصلة بين التجربة الذهنية العميقة وبين الحياة.»[٥٢]

نجد هذا القول، في وقت مبكر (١٩٥٠) أي مع بداية الحداثة، التي يريدها بداية قوية واعية وناضجة في الوقت نفسه، كي تستطيع اقناع الأجيال بقيمتها وكي لايتردد الجيل الجديد بحمل أعبائها والمساهمة في اذكاء جذوتها.

إنه يريد أن يدمج الحداثة في حياتنا، فتسهم، عندئذ، في تطوير واقعنا، كما تسهم في تطوير الأدب على السواء، لهذا رأى في الشعر الحديث قوة أخرى من قوى التغيير في المجتمع، فالقصيدة لديه «شهادة الشاعر على تجربته المتفردة بتفرد ذاته والملأى، في الوقت نفسه، بأصوات زمانه»(٥٣).

فالشاعر صاحب رؤيا ذاتية، لكنها تنفتح على هموم العصر وقضايا الانسان.

مساوىء الشعر الحديث:

ومن أجل أن يثبت الشعر الحديث وجوده، نجده يلح على خلوه من الشوائب التي تسيء الى سمعته، لهذا كثيراً مايقف عند الأخطاء التي ارتكبها الشعراء المحدثون، فتضعف شعرهم.

وقد وجدناه يتوقف عند تجربة الرواد الذين سيؤثرون في أجيال لاحقة من الشعراء فرغم أن السياب كان صديقاً له، إلا أنه وضع تجربته تحت مجهر النقد، فوقف عند تأثره بالشعر الانكليزي، في بواكير شعره، ورأى أن هذا التأثر كان خارجياً، ونوعاً من الاشارة العابرة، أو التضمين لشعر اليوت وألفرد دي موسيه وكيتس، كما يحدثنا عن تورط السياب في بعض الأمور التي تنال من إبداعه، كاعتماده الوضوح والتكرار خشية ألا يفهمه القارىء، مما يلغي أي تفكير جاد لديه، فحين يكتشف أسطورة نجده يكررها في عدة قصائد ويشرحها في الهوامش، وبذا يحول الرموز الى اشارات ويتحول التضمين الى جهر عريض، ويوضح لنا أن الذي أنقذ شعره

من التردي والضعف هو مقدرته العجيبة على دفق الصور دفقاً مليئاً، كالمطر الغزير الذي تمتلىء قصائده به، وحرارته الانسانية التي لاتوازيها حرارة في شعرنا العربي في هذا القرن .(٥٤)

كما يتابع نقاط ضعف رائد آخر للحداثة هو أدونيس، فيقف مثلاً عند ظاهرة الغموض لديه، يعللها، ويبين متى تكون مجدية في الشعر وحتى تسيء اليه، فمثلاً: بما أن الصفة الحلمية الرؤيوية هي الطاغية في قصائد «المرح والمرايا» وبديهي أن من طبيعة الرؤيا أن تكون غامضة، ولغزية الى حد بعيد، ولكن بديهي أيضاً إن الرؤى اذا استمرت على انغلاقها علينا مهما حاولنا التغلل في مطاويها وتلافيفها يتضاءل في النهاية مفعولها فينا فالهزة الجمالية التي تعترينا في بعض غوامض القول البديع، لايمكن أن تلازمنا الى ما لانهاية، فالصلة بيننا وبين القصائد، اذا اعتمدت الهزة الجمالية وحدها، وهي هزة الدهشة والحيرة المستحبة، لابد أن تهن شيئاً فشيئاً، ونحن نتابع القراءة. . . . »(٥٥)

اذاً قد نستحب الغموض في الشعر، حسب رأيه، حين يكون تعبيراً عن رؤيا أو حلم، شرط ألا يصبح سمة غالبة على الشعر.

وهو لايكتفي بالاشارة الى الأخطاء التي وقع فيها، رواد الشعر الحديث بل نجده يتحدث عن جوانب ضعف هذا الشعر بشكل عام أيضاً، ومن هذه الجوانب الطول الذي لايبرر في كثير من القصائد، لأن الشاعر لايستطيع أن يقدم لنا صوراً جديدة، ومعاني بكراً، فاذا كانت القصيدة طويلة صعب عليه هذا الأمر، كما يبين لنا أن الشعر الحديث مازال مثقلاً ببعض من أسوأ مافي تقاليده الموروثة: «الخطابة وبالتالي المبالغة والتنطع، والدعارة، والمديح والفخر، الى بقية أبواب الشعر التي كان القدامى يتحدثون عنها، عندئذ نطالب الشاعر بالتنازل عن رؤيته الذاتية التي تملك

جذورها في أعماق الواقع وتلافيفه. . . . فالرؤية الذاتية هي التي تفرق بين أسلوب وأسلوب وبين فنان وفنان. . . »(٥٦)

فيملك الشاعر لغة خاصة به، يعبر بها عن تجربته ورؤيته، لتتكامل في بناء متميز وعطاء فذ.

إن مايشغله هو تقديم فن مبدع يحتوي الجديد والهام معاً، لهذا يميز بين الفن الحقيقي والشطحات أو الصرعات التي قد تلبس لبوس الابداع، لكننا نكتشف بعد فترة زيفها حين يخفق جديدها في أشعارنا بأهميته، ويعطي مثالاً على الشطحات شيوع أدب اللامعقول بين الشباب المأخوذين به واهمين بأن كل ماهو لامعقول يعد جديداً.

ونجده يحمل النقاد أيضاً مسؤولية انتشار الشعر المزيف والضعيف باسم الحداثة خاصة هؤلاء الذين يرون في هذا الركام من موات الخيال معاني ثورية ومضامين وجودية وقضايا تعج بمعطيات الحياة، يغدقون الكثير من الألقاب على أية قصية خاصة اذا كانت تربطهم بكاتبها علاقة شخصية، وبذلك يسهم النقاد في اشاعة الضعف في الشعر الحديث ماداموا يصفقون للهدر والتفاهة.

إنه يريد من النقاد أن يمارسوا وعيهم ومسؤوليتهم فيفضحوا الشعر الرديء، ويشجعوا الشعر الجيد، كما أنه يدعوهم أن ينزهوا أحكامهم فيجعلوها بعيدة عن علاقتهم بالشعراء، عندئذ تدور حول الشعر فتكون أكثر موضوعية، انه يريد أن يصبح النقاد أحد العوامل التي تسهم في انقاذ الشعر الحديث من ضعفه، ورد أيدي العابثين والسيئين اليه، وقد حاول جبرا أن يسهم في معركة الحداثة، هذه بكل مايملك من أدوات فنية أو فكرية، فقدم هذا الشعر الحديث عن طريق الممارسة الابداعية، وعن طريق الممارسة النقدية فعرف به ودافع عنه مبيناً نقاط ضعفه وقوته.

وقد توقف جبرا اليوم عن كتابة الشعر وعن نقده، إذ ماعاد يغريه هذا الموضوع إلا فيما ندر، فغدا المدهش قليلاً جداً والعمل طاغياً في كل مكان أما سبب اهماله كتابة الشعر، فلعل خيبته فيما هو سائد من أهمها، عدا عن أن ابن الخمسين، الستين لايكتب شعراً بحرارة أو غزارة ابن العشرين والثلاثين بات العقل يتحكم بما يقول المرء أكثر من قبل، وباتت العاطفة أشد تعقيداً مما كانت، وأقل ضياعاً للصيغ الشعرية مهما تحررت، ثم ان اغراءات تعبيرية أخرى باتت شديدة الالحاح (كفن الرواية) يجد في منسرحاتها متعة هائلة تجمع بين العقل والخيال وعشق اللغة تكاد تطالبه بالحياة من أجلها(٥٧) ويمكننا أن نضيف الى هذه الأسباب أن الشعر أصبح لايفي بحاجة الرؤية العربية المعاصرة، والتجربة المعقدة التي نعيشها اليوم.

لهذا نجده يتفرغ لفن الرواية، إذ يجدها بمداها الرحب أكثر تعبيراً عما يعتلج في أعماقه من أفكار وخيالات ومشاعر، فنستطيع التعبير عن الرؤية المعاصرة وتعقد مشاكل الحياة التي نعيشها اليوم.

الحداثة القصصية:

لقد شغلت جبرا، على صعيد النقد، الحداثة الشعرية أكثر مما شغلته الحداثة القصصية، أما في مجال الابداع فنجده يكاد يتفرغ لفن الرواية، بل نجده قد عرف في الساحة الثقافية روائياً أكثر منه شاعراً أو ناقداً.

ورغم ذلك نجده قد أسهم في الحداثة القصصية عن طريق الترجمة، إذ ترجم رواية «الصخب والعنف» لوليم فوكتر، والتي تركت أثراً بارزاً في الرواية العربية الحديثة.

وقد بدت مساهمته في هذه الحداثة أشد ماتكون عن طريق الممارسة الابداعية إذ نجد لديه، في بعض الأحيان، أكثر الأساليب حداثة (الفصل

الأول من روايته «البحث عن وليد مسعود») وأن كنا نلاحظ أنه غير مندفع في هذا المجال إذ يتعامل مع الحداثة القصصية بحذر وترو أشد من تعامله مع الحداثة الشعرية ولهذا نجده يعلن عن عدم اهتمامه بكتابة الرواية على الطريقة الجديدة، لأن التقليد الروائي لم يتجذّر في الساحة الثقافية العربية، ولم تتضح معالم جنس الرواية كما يجب الى الآن، بالاضافة الى أن الرواية الحديثة تغرق في أعماق الذات والأشياء، ونحن بحاجة الى رواية تمثل مجتمعنا وصراعاته وتغيراته ومعاناة الانسان في ظله.

لذلك انصرف جبرا الى الابداع الروائي، لعله يسهم في إرساء دعائم هذا الفن الجديد في أدبنا العربي، كما يسهم في التعبير عن همومنا وتجربتنا ورؤيتنا الخاصة كي يستطيع التواصل مع القارىء العربي الذي مازال في طور التألق مع هذا الفن الجديد، في حين كانت الحداثة الشعرية مقبولة لديه، كي لايتجمد الشعراء في ظل القديم، ولو لم يكن عندنا شعر رائع، على حد قول جبرا، ولو لم يكن الشعر ذات تقاليد ثابتة ومعروفة، لما كان هناك تجديد كالذي رأيناه في الشعر، إذ أصبحت هذه التقاليد تحاصر رؤية الشاعر، فأحس أنها لاتنسجم مع التعبير عن رؤيته، وعن تعقد حياته ومجتمعه. . . أما حين نكتب رواية، فإننا نفاجأ بعدم وجود تقليد روائي لدينا، لهذا علينا أن نختصر فترة مئتي سنة من الفن الأوروبي في عشرين أو ثلاثين(٥٨) لذلك رفض الكتابة بأسلوب الرواية الحديثة في الغرب لأنه عندئذ سيخذل موضوعه الذي هو عشقه الحقيقي، فيبتعد عن مجتمعه الذي يمور بقضايا مصيرية، لكنه، كما لاحظنا آنفاً، لم يرفض الاستفادة من بعض الأساليب الحديثة، خاصة تلك التي تفسح مجال التعبير عن أعماقه بشكل أفضل.

وعلى هذا الأساس لن نجده يكتب رواية تقليدية أو حديثة وفق المقاييس الغربية، بل نجده يبدع في المزاوجة بين الطريقتين على غراره

الخاص، وبذلك نجده رافضاً الاقتباس - بالتقليد للحداثة الغربية، أي رافضاً التأثر عبر الواعي لخصوصية مجتمعنا وتجربة المتلقي العربي التي مازالت غير ناضجة في مجال هذا الفن.

إن الناقد، وهو الروائي المبدع، يقدم تجربته ومعاناته في مجال الرواية للروائي العربي، كي يستفيد من خبرته، ويقدم عملاً مبدعاً بعيداً عن التقليد الأعمى للنموذج الغربي، دون أن يكون بعيداً عن التأثر الواعي به، فلا تمحى خصوصيته أمام ابداع الآخرين، لأن الفنان، في رأيه لن يقدم مايستحق البقاء إلا اذا انفرد فقدم ماينطق بخصوصية تجربته، وتجربة أمته، عندئذ يصل الى القارىء العربي والى القارىء العالمي، والحقيقة أن هاجس العالمية كان ملحاً لدى جبرا، لهذا نجده يبين للأدباء طريقها:

أولاً: على الأدب من جهة أن يتمتع بصفات لصيقة به وضمنية فيه تجعله كاشفاً ومؤثراً، لا بالنسبة الى وطنه فحسب، بل بالنسبة الى الجزء الأكبر من الانسانية أينما كانت أوطانها، وقد نضيف مهما كانت أزمانها ومن جهة أخرى، أن يجد هذا الأدب من يوصله الى اللغات الأخرى فيكون فيها المحك لمدى أثره في الآخرين.

.وثانياً: إن هذا الأدب اذا ترجم لاتكون قراءته مقصورة على الأكاديميين الذين يتداولون الكتاب المترجم لكونه نافذة لفهم المجتمع الذي أنتجه والعقلية التي حفزته، أو اللغة التي كتب فيها، وهذه الدواعي لها أهميتها، ولكنها لاتعطي الكتاب المترجم إلا قيمة محدودة كثيراً مانكون خاضعة لتعال ثقافي، يبقى في الجوهر رافضاً لها.

وثالثاً: حين يترجم هذا الأدب يجب أن يقدم للعالم مادة لاتقدمها الآداب الأخرى أي أن الناس في العالم يرون فيه، لاختلاف رقعته الجغرافية والبيئية، اضافة الى تجربتهم، وإغناء لها وشحذاً لقدرتهم على الاستزادة من الحياة. (٥٩)

اذاً تشكل المحلية طريقاً الى العالمي، فحين يتحدث الأديب عن معاناته الخاصة وعن قضايا مجتمعه، فإنه يقدم تجربة فريدة، مما يلفت أنظار الآخرين اليه، فيشدهم الى متابعته وبالتالي الى تفهم قضايا أمته.

أثر الابداع على النقد التطبيقي:

ساعدت الممارسة الابداعية جبرا على التحديد الدقيق لنواحي الجمال في القصيدة والوقوف عند نواحي الضعف فيها، كما أدت الى سعة أفقه، فهو يستطيع أن يستوعب تجارب الآخرين ومعاناتهم أثناء الكتابة، انطلاقاً من تجربته الخاصة في الابداع وبذلك تتميز أحكامه بالدقة والواقعية، فهو على سبيل المثال، لايرفض الشعر الذي قد يمتلىء بالأفكار السوداوية، انطلاقاً من تجربته في الابداع الشعري فهو لايلوم الشاعر حين يجد هذه الأفكار في شعره، لأنها كثيراً ماتكون ذلك الظلام المشحون الذي يتفجر فجأة عن فيض من النور والرؤيا، وماهذه إلا إحدى الصلات الخفية القائمة بين الشعر العظيم والمأساة التي مانهايتها إلا تطهير النفس وإعادة الصحة اليها(٦٠).

إن الشحنة السوداوية، وكما لاحظ من خلال ممارسته للابداع الشعري، حين يعبر عنها شعراً سرعان ماتزول وتفسح المجال للتعبير عن ضياء الأمل والتوازن النفسي فالأفكار السوداوية مرحلة مؤقتة لابد أن يتعرض اليها كل مبدع، والتعبير عنها وسيلة لتجاوزها الى الأفكار المشرقة بالتفاؤل.

وقد ظهر أثر موهبته في الرسم جلياً في نقده التطبيقي، إذ ساعدته على تلمس الجوانب الفنية في الشعر العربي، وعلى رأسها الصورة، أي الرسم بالكلمات على حد قوله، فيقف عند شعراء أبدعوا في هذا المجال سواء كانوا شعراء عرب (امرؤ القيس، البحتري، المتنبي..) أم غربيين

(وليم بلبك، دانتي، هوغـو . . .) وحـتى في نقــده لفن الرسم، نجـده يستخدم أدوات النقد الشعري، ففي نقده، على سبيل المثال لرسامي العراق، نحس كأننا نقرأ نقداً لقصيدة شعرية، إذ يستخدم مصطلحاتها (الغنائية، الجرس، الايقاع . .) وقد ظهر أثر موهبته الشعرية واضحاً ممتعاً، حين درس شعر صديقه السياب إثر وفاته، فظفرنا، حين نقد «قصائد رقيقة»، خاصة، بنقد يشحن المرء بالألم، ربما قدر مايشحنه به شعر السياب، فيتغلغل هذا النقد الى أعماقنا، ونحس بالتفاعل معه، لأنه حاول أن ينقل لنا روح الشعر والأجواء النفسية التي قيل فيها أي مضافاً اليه مايعرفه عن السياب الشاعر والانسان ومعاناته من المرض لهذا لن نستغرب أن يغلب على نقده، هنا، الجانب التأثري الذي يرى الايجابيات فقط، دون أن يعني هذا القول أن التأثرية سمة غالبة على نقده، فقد وجدناه في أماكن أخرى ومناسبات أخرى، كما رأينا سابقاً، ينقد شعر السياب، ويظهر السلبيات التي شوهته.

لغته النقدية:

لو تأملنا لغته النقدية لوجدناها من أبرز الظواهر التي تدل على تزاوج النقد والابداع لديه، إذ نجده، في بعض الأحيان، يستخدم لتوضيح أفكاره النقدية لغة أدبية حافلة بالخيال والصور الفنية، فيبتعد بذلك، عن لغة النقد التي تتسم بالجفاف، غالباً، ويقدم لنا المجردات في صورة مجسدة، فمثلاً بشير الى أن كثيراً ماتتحول الآراء الحديثة الى ركام من القوالب (الكلائش) ويتحتم علينا أن نشق الطريق عبرها، أي عبر (الموات الفكري الذي تطفح به المجلات والجرائد الى حيث يصفو الذهن وتتضح الرؤية، كأنما المطر الغزير قد هطل وغسل الدنيا من شوائبها وبانت خضرة الأشجار وزرقة السماء في النهاية على حقيقة روعتها.[٦١]

إن ركام القوالب يحجب الحقيقة والابداع معاً فيركن الذهن الى الجمود، لهذا نحن بحاجة الى مايحرر الذهن من جموده، كما تحرر الأمطار الطبيعة من جفافها فتصبح أكثر عطاء وجمالاً، وهكذا يكون التجديد والابداع في الأدب تحرراً من القوالب المستهلكة التي تلغي العقل والجمال معاً.

ولا شك أن فكرة جبرا عن مساوىء استخدام القوالب المستهلكة، وروعة التحرر منها قد اتضحت بفضل هذا التشبيه، لذلك فإن مثّل هذه اللغة الأدبية التي كثيراً مانلاحظها لديه، لن تسيء الى لغته النقدية، بل على النقيض ستساعده على ايضاح أفكاره وتقديمها بصورة مبدعة، تستطيع أن تجذب القارىء اليها، وتساعده على تفهمها بشكل أفضل، في حين لو قدمت هذه الأفكار بلغة جافة فإن القارىء لن يستطيع التفاعل معها تفاعلاً قوياً، بل ربما نفر من قراءتها أو متابعتها، وعلى هذا الأساس لانستطيع أن نقول بأن هذه اللغة أبعدت النقد عن الموضوعية والدقة وأغرقته في الذاتية، بل على النقيض أضفت على النقد حيوية وجمالاً، فقدم لنا المعرفة التي هي أساس النقد بثوب جميل، أي تعتمد العقل والخيال معاً.

ومما يلاحظ أن هذه اللغة ليست سمة غالبة على لغته النقدية، إذ نجد لديه لغة دقيقة وبسيطة، تعتمد العقل لاالخيال، وقد ظهر هذا جلياً، في استخدامه المصطلح النقدي الدقيق، ومحاولته تأسيس لغة مصطلحية دقيقة تتناسب مع الحداثة الشعرية، لهذا يبين لنا كيف أخطأ رواد الحداثة في استخدامها فسعى الى التعريف بها، وكيفية استخدامها في الشعر الحديث (شعر التفعيلة، الشعر الحر، قصيدة النثر، المونولوج، المونتاج . . .).

وهكذا استطاع جبرا أن يترجم لنا تجربته في الأدب الى مصطلحات فكرية وأن يتمثلها ويحولها الى خطة متماسكة «فزاوج بين عملية الكتابة الابداعية. وعملية الكتابة النقدية جاعلاً احداهما رافداً للأخرى.

ومما يلاحظ أن هذه العلاقة كانت قائمة في نفسه، منذ شبابه المبكر، لهذا نجده يصف لنا العلاقة بينهما بأنها منطقية وقاسية، لأنه عند الكتابة الابداعية يحاسب نفسه حساباً عسيراً بسبب امتلاكه موقفاً نقدياً واعياً، غير أنه راض بهذه الرابطة الصعبة لأنها تساعد الذهن في فرض شكل ما على فوضى التجربة الابداعية. (٦٢)

إن مثل هذه المزاوجة تمكّن الناقد من تطبيق نظريته النقدية على الأدب لهذا يحاسب نفسه حساباً عسيراً، كي يجسد أفكاره النقدية، في أدب رفيع في حين كانت أفكارة النظرية في النقد دفاعاً عن رؤيته الأدبية الجديدة التي دعا اليها ومارسها باعتباره رائداً من رواد الحداثة في أدبنا العربي.

الحواشي:

١ ـ جبراابراهيم جبرا: معايشة النمرة وأوراق أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١/ ١٩٩٢، ص٢٣ بتصرف.

٢ ـ جبرا ابراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢/ ١٩٨٨، ص١٠٢.

٣ ـ جبرا ابراهيم جبرا: تأملات في بنيان مرمري، دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر، ط١/ ١٩٨٨، ص١٣٥ بتصرف.

٤ ـ جبرا: الفن والحلم والفعل ص٢١٧ ـ ٢١٨.

٥ ـ جبرا: تأملات في بنيان مرمري ص٣٨.

٦ ـ المصدر السابق ص١٥٧.

٧ ـ جبرا: معايشة النمرة ص٣٥.

٨ ـ جبرا: تأملات في بنيان مرمري ص٩.

٩ ـ جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة ـ المؤسسة العربية اللدراسات النشر، بيروت، ط٢/ ١٩٧٩، ص٢٤ ـ ١٥ بتصرف.

١٠ ـ معايشة النمرة ص٣٧ بتصرف.

١١ ـ المصدر السابق ص٣٩.

١٢ ـ الفن والحلم والفعل ص٢١٧ ـ ٢١٨ بتصرف.

١٣ ـ الرحلة الثامنة ص ١٠٠.

١٤ ـ المصدر السابق ص٩٨.

١٥ ـ جبرا ابراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١/ ١٩٧٨، ص١٧١.

١٦ ـ المصدر السابق الصفحة نفسها .

١٧ ـ جبرا ابراهيم جبرا : الحرية والطوفان المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت، ط٢/ ١٩٧٩، ص١٤٣ .

١٨ ـ الفن والحلم والفعل ص٣٥ .

١٩ ـ المصدر السابق ص١٦١ ـ ١٦٢ بتصرف .

٢٠ ـ الرحلة الثامنة ص١١٣ .

٢١ ـ المصدر السابق ص٩٧ ـ ٩٨ .

٢٢ ـ جبرا ابراهيم جبرا : النار والجوهر، دار القدس، بيروت، ط١/ ١٩٧٥، ص١٧٣ .

٢٣ ـ ينابيع الرؤيا ص٦٤ ـ ٦٥ .

٢٤ ـ معايشة النمرة ص٢٢٩ بتصرف .

٢٥ ـ الفن والحلم والفعل ص٣٥٢ بتصرف .

٢٦ ـ المصدر السابق ص١٧٢ بتصرف .

٢٧ ـ المصدر السابق ص٣٨٣ .

٢٨ ـ جبرا ابراهيم جبرا : مجلة الجيل (باريس)، ع (٣) مجلد (١٢) آذار ١٩٩١، الروائي والمجتمع ٢٤٩ .

٢٩ ـ ينابيع الرؤيا : ص١٧٢ .

٣٠ ـ المصدر السابق ص٨٩ .

٣١ ـ الحرية والطوفان ص٣٦ بتصرف .

٣٢ ـ المصدر السابق ص٦١ .

٣٣ ـ تأملات في بنيان مرمري ص١٢ ـ ١٣ بتصرف .

٣٤ ـ ينابيع الرؤيا ص ٦٣ ـ ٦٤ .

٣٥ ـ الرحلة الثامنة : ص٦٣ .

٣٦ ـ ينابيع الرؤيا : ص١٣٨ .

٣٧ ـ المصدر السابق : ص ٨٨ .

٣٨ ـ المصدر السابق : ص ٦٤ .

٣٩ ـ الفن والحلم والفعل : ص ٥٨ .

٤٠ ـ جبرا ابراهيم جبرا : مجلة الموقف الأدبي ، ع ١٠٦ ، شباط/ 1981 ص١٣٥ .

٤١ ـ جبرا : ينابيع الرؤيا ص ٦٩ .

٤٢ ـ المصدر السابق : ص ٧٠ .

٤٣ ـ المصدر السابق : ص٧١ .

٤٤ ـ المصدر السابق : ص٦٨ ـ ٦٩ .

٤٥ ـ معايشة النمرة : ص١١٤ .

٤٦ ـ ينابيع الرؤيا : ص٧١ .

٤٧ ـ المصدر السابق : ص١٠٩ بتصرف .

٤٨ ـ النار والجوهر : ص٤٩ .

٤٩ ـ ينابيع الرؤيا : ص١٢٨ بتصرف .

٥٠ ـ الرحلة الثامنة : ص٧ بتصرف .

٥١ ـ ينابيع الرؤيا : ص٧٣ .

٥٢ ـ جبرا والشعر الحديث : مجلة الناقد ، ع(٢٥) ، تموز ، ١٩٩٠ ص٣٢ .

٥٣ ـ الرحلة الثامنة : ص٤٥ بتصرف .

٥٤ ـ النار والجوهر : ص٧٩ .

٥٥ ـ تأملات في بنيان مرمري : ص١٢٧ .

٥٦ ـ المصدر السابق : ص ١٢٠ بتصرف .

٥٧ ـ ينابيع الرؤيا: ص١٣٧ ـ ١٣٨ بتصرف.

٥٨ ـ المصدر السابق: ص ١٤.

٥٩ ـ الرحلة الثامنة: ص ٩٩.

٦٠ ـ النار والجوهر: ص ١٧٧.

٦١ ـ أوستن واربن، رينيه وبليك: نظرية الأدب، ت محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية، دمشق/ ١٩٧٢، ص ١١.

٦٢ ـ معايشة النمرة: ص ٢٧٠ بتصرف.

عبد الرحمن منيف

ولد عبد الرحمن منيف في عمان (١٩٣٣) والده سعودي وأمه عراقية، أنهى دراسته الثانوية في عمان، وبعدها التحق بكلية الحقوق ببغداد (١٩٥٢)، طرد من العراق بعد توقيع «حلف بغداد» (١٩٥٥)، فواصل دراسته في جامعة القاهرة، وفي عام (١٩٥٨) سافر الى يوغسلافيا حيث تابع الدراسة في جامعة بلغراد، وفي عام (١٩٦١) حاز دكتوراه في العلوم الاقتصادية (اقتصاديات النفط/ الأسعار والأسواق) مارس النشاط السياسي الحزبي زمناً، ثم أنهى علاقته السياسية التنظيمية عام (١٩٦٢).

عمل في مجال النفط: في الشركة السورية للنفط، وفي عام (١٩٧٣)، غادر سورية الى لبنان حيث عمل في مجلة «البلاغ» وكان قد بدأ الكتابة الروائية، وفي عام (١٩٧٥) سافر الى العراق وتولى تحرير مجلة «النفط والتنمية» وظل هناك حتى عام (١٩٨١)، إذ غادر العراق الى فرنسا، وتفرغ نهائياً لكتابة الرواية، وفي عام (١٩٨٦) عاد الى دمشق حيث يقيم فيها حتى الآن، ويشارك في هيئة تحرير «قضايا وشهادات» (وهو كتاب ثقافي دوري يصدر فصلياً).

مؤلفاته:

- رواياته حسب تاريخ صدورها أول مرة: «الأشجار واغتيال مرزوق» (١٩٧٣) «قصة حب مجوسية» (١٩٧٤) «شرق المتوسط» (١٩٧٥)، «حين تركنا الجسر» (١٩٧٦)، «النهايات» (١٩٧٧)، «سباق المسافات الطويلة» (١٩٧٩) «عالم بلا خرائط» بالاشتراك مع جبرا ابراهيم

جبرا (١٩٨٢)، خماسية مدن الملح: «التيه» (١٩٨٤)، «الاخدود» (١٩٨٥)، «تقاسيم الليل والنهار» (١٩٨٩) «المنبت» (١٩٨٩)، «بادية الظلمات» (١٩٨٩).

«الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» (١٩٩١).

ـ مؤلفاته في الاقتصاد والسياسة:

١ ـ البترول العربي مشاركة أو التأميم (١٩٥٧).

٢ ـ تأميم البترول العربي (١٩٧٩).

٣ ـ الديمقراطية أولاً.. الديمقراطية دائماً (١٩٩٢).

ـ في فن الرواية:

«الكاتب والمنفى» هموم وآفاق الرواية العربية (١٩٩٢).

الروائي عبد الرحمن منيف ناقداً

مازالت الرواية العربية، رغم ماقدمته من انجازات، تعيش مرحلة القلق وتبحث عن طريق يتيح لها النضج، التأصيل، فما زالت بعض معالمها غائمة بحاجة الى يد صناع، تعترف بها، وتجلو غوامضها، وتقف عند مشكلاتها لتقترح بعض الحلول المناسبة.

وربما خير من يقوم بهذه المهمة هو من مارس الابداع الروائي مدة عشرين عاماً كعبد الرحمن منيف، فعانى هموم الروائي وجرب الخوض في هذا العالم الواسع المضطرب واستطاع أن يخرج منه روائياً مبدعاً، ومن حسن الحظ أنه قدم لنا تجربته الغنية في الابداع الروائي بلغة الناقد الموضوعي، وبذلك كان من أبرز من تصدى الى التنظير لجنس أدبي وافد لم يترسخ بعد، فيتوقف عنده معرفاً وموضحاً عناصره الأساسية ودوره في المجتمع، كما نجده يتوقف عند أزمة الرواية العربية وعلاقتها بالحداثة وبالتراث السردي، كل ذلك من خلال الحديث عن تجربته الروائية الخاصة، التي تشكل معلماً بارزاً في عالم الرواية العربية الحديثة، ومما لاشك فيه أن ذلك لمصلحة الأدب والنقد معاً فحين ينقل كاتب كمنيف تجربته الروائية الى النقد لابد أن يفيد الأدباء من تجربته الابداعية بشكل أفضل، كما يفيد النقاد من رؤيته وتنظيراته لأنها تصدر عن ممارسة ومعاناة من جهة ومن جهة أخرى يفيد هم في فهم خصوصية الكتابة الابداعية لديه، وأبرز ملامحها وهكذا فإن «وعي الكاتب ضروري في عملية الكتاب والمناصات الخارجية (حوارات، شهادات...) يمكن أن تساعدنا على وضع اليد على مكونات هذا الوعي ومواده الأساسية التي يتشكل منها.»[1]

ومن حسن الحظ أن هذه المناصات الخارجية قد جمعها د. عبد الرحمن منيف في كتابه «الكاتب والمنفى» فأصبح بامكاننا أن نطلع على ذقائق رؤيته النقدية والابداعية.

تعريف الرواية:

استطعنا أن نرى تعريفاً للرواية انطلاقاً من ممارسته لها، ومن فهمه لها، فهي أداة جميلة للمعرفة والمتعة، إنها تجعلنا أكثر إدراكاً وأكثر إحساساً بكل ماحولنا قد تقول لنا في السياق أشياء عديدة، يجدر بنا معرفتها أو تذكرها ولهذا فالرواية ليست ضد الشعر وليست ضد أي فن آخر، لاتزاحم أحداً ولاتطالب برأس أحد، تريد أن تتآخى مع الفنون الأخرى، وأن تتفاعل معها وتطمح أن تستفيد من الطاقات الموجودة في تلك الفنون.[٢]

إذن الرواية بمداها الواسع يمكن أن تكون أداة معرفية شرط أن تستخدم لغة العقل والوجدان معاً، كي تقدم المعرفة والمتعة معاً، لهذا يراها «فن التفاصيل الموحية» إذ دون هذه التفاصيل تصبح كتلاً صماء غير قادرة على الايحاء وتوهم الحقيقة لهذا يؤكد عبد الرحمن منيف على ضرورة أن يختار الروائي التفاصيل التي تخدم الحدث والشخصية، فتكون موظفة ضمن الرواية الشاملة، وتزداد أهمية هذه التفاصيل في حال رسم مجتمع يكاد لفرط التغيير الحاصل فيه أن ينزلق نحو المجهول[٣] هنا نجد وعياً لدور الكاتب ولدور الرواية باعتبارها احدى الوسائل المهمة التي بإمكانها أن تكشف بؤس هذا الواقع وبشاعته، وتعبر عن طموحاتنا، وتعمق احساسنا بالظلم والاضطهاد، فتدفعنا الى حشد قوانا من أجل الثورة أو التغيير، فالكاتب عبر رواياته، لايمكن أن يغير الواقع، ولكن بامكانه أن يسهم في تغييره بأن يثير التساؤل ويولد القلق، لهذا كانت الرواية أداة التغيير التي اختارها بعد أن عانى من تردي الأحزاب العربية وابتعادها عن الشعب،

وأن بامكانه عن طريق الرواية أن يكون أقدر على التوصيل والتأثير، وكي لايتبادر للذهن أن الرواية مهمتها تقديم برامج سياسية وترديد شعارات وخطب، وانها تعويض عن انتسابه لحزب سياسي ما، يبين لنا أن مهمة الرواية هي «قراءة حقيقة وصادقة للواقع مع كمية من الأحلام والرغبات في الوصول الى واقع أفضل، والى حياة أقل شقاء» ولذلك فإن من مهمة الرواية هي أن توصل كما من المعلومات والوقائع وأن تجعل الناس أكثر قدرة ووعياً لواقعهم، وأن تحرض أقوى مافيهم من المشاعر من أجل أن يكونوا بشراً فاعلين، إن الرواية أو أي عمل أدبي لايمكن أن يغير الواقع.

إن الانسان هو من يغيره والانسان حين يكون أكثر إدراكاً وأكثر حساسية يكون بالنتيجة أكثر فاعلية، ومهمة الرواية أن تسهم في خلق مثل هذا الانسان. (٤)

لهذا قدمت له الكتابة الروائية بعض العزاء والتعويض عن العمل السياسي فرأى فيها احدى مبررات وجوده، إذ يستطيع عبرها المساهمة في التغيير واستشراف مستقبل أفضل وبذلك صارت كتابة الرواية لديه جزءاً من العمل السياسي بمعناه الواسع الذي لاينحصر ضمن قالب حزبي واحد، وإنما يتسع ليشمل كل الناس، فيضمن تأثيراً أقوى وأعم.

ولا شك أن إبداعاً من هذا النوع سيخلق في أعماق عبد الرحمن منيف نوعاً من التوازن إذ يجد فيها وسيلة ليست للتواصل فقط مع الآخرين وإنما للتأثير فيهم أيضاً، فصارت الكتابة بالنسبة له ضرورة نفسية ملحة تعوضه عن الممارسة السياسية، خاصة أنه يفترض أن الرواية خلال الفترة الحالية والقادمة ستكون المرآة التي يرى فيها العرب أنفسهم وستكون سجلهم وسجل الأفكار والأحلام وضباب الأمل أيضاً، وسوف تقول وبأساليب عدة أي عصر عشنا فيه، وأية مصاعب واجهنا، وأية تحديات انتصر فيها وعليها رجال ونساء هذا العصر.

ستكون الرواية تاريخ من لاتاريخ لهم، تاريخ الفقراء والمسحوقين، والذين يحلمون بعالم أفضل، ستكون الرواية حافلة بأسماء الذين لاأسماء كبيرة لامعة لهم، سوف تقول كيف عاشوا وكيف ماتوا وهم يحلمون، وسوف تتكلم الرواية أيضاً بجرأة عن الطغاة الذين باعوا أوطانهم وشعوبهم، وتفضح الجلادين والقتلة والسماسرة والمخربة نفوسهم ولابد أن تقرأ الأجيال القادمة التاريخ الذي نعيشه الآن وغداً، ليس من كتب التاريخ المصقولة، وإنما من روايات هذا الجيل والأجيال القادمة[٥] لأنها تكتب الحقيقة كما هي، بعيداً عن الزيف والنفاق الرسمي، وهي ترسم بصدق من يصنع التاريخ، وتعكس وجدانه وأخلاقه وأفكاره، بل تقدم الروح الانسانية في جرأتها واندفاعها لتصنيع غداً أفضل، كما تصور أولئك الذين يدمرون هذه الروح ويتاجرون بها وبالأوطان، وبذلك تصبح تأريخاً للروح الانسانية في نهوضها ووعيها ورفضها لهذا كانت الرواية، في نظره، من أقدر الفنون على ترجمة معاناة الانسان وتصوير تعقيدات الحياة المعاصرة وبؤسها، وربما ليس من المبالغة القول أن الرواية تنمو وتزدهر حين تعم المأساة ويزيد الظلم وقوى التناقض، في تلك اللحظات التاريخية الهامة، تصبح الرواية لسان حال الناس والمرآة التي يرون فيها أنفسهم وقد يدهشون أن حالتهم وصلت الى هذه الدرجة من السوء ولابد أن يتساءلوا : هل وصلت الأمور الى هذه الدرجة، فقد يذهبون أبعد من ذلك، إذ يسألون أنفسهم هل يجب أن نحتمل كل هذا أم يجب أن نثور؟[٦]

إذن ليس غريباً أن نجده يتفرغ للكتابة الروائية مادام يهجس بمثل هذه الأفكار وهذه الطموحات التي يمكن أن تتحقق بفضل الرواية الناضجة.

وكي يمكن تقديم مثل هذه الرواية لابد أن تكون على صلة مباشرة بالحياة، تزحم بتجارب معيشة، دون أن يعني ذلك أن تتحول الرواية الى نوع من السيرة الذاتية، صحيح أن الروائي، على حد قوله «يضع جزءاً من

نفسه في أي عمل يكتبه، وأكثر الروائيين فشلاً هو ذلك الذي يكتب سيرة ذاتية فقط، السيرة الذاتية بحد ذاتها مطلوبة وضرورية، ولكن الروائي يفشل عندما يريد أن يضع تجربته الشخصية في عمله الروائي، انه يستطيع أن يفعل هذه مرة واحدة فقط، هناك نسبة معينة من الروائي في كل رواية يكتبها وهذه النسبة تتفاوت من روائي الى آخر، وهي شديدة التعقيد، وكلما كانت النسبة أقل كانت الرواية أفضل، القضية معقدة، والروائي لايعطي نفسه بشكل مباشر..... بل هو يتوزع على شخصيات متعددة ولكنه من خلال جملة أو فكرة أو رغبة معينة يحمل الشخصية ماهو مقتنع به، في القضية الكثير من محاولة إعادة التركيب وحتى القناعة خلال السياق العام للرواية، تأخذ شكلاً جديداً، وحتى مايفترض أنه جاء من تجربة شخصية، ضمن العمل، يكتسب ملامح أكثر تعقيداً.[٧]

إذن هناك فرق بين الرواية والسيرة الذاتية، ففي الرواية نجد تعدد الأصوات نتيجة تعدد الشخصيات، التي قد نلمح فيها صوت المؤلف، في حين نجد في السيرة الذاتية صوتاً واحداً متطابقاً مع صوت المؤلف ذاته، أما في الرواية فنجد تداخلاً كبيراً بين الذاتي والموضوعي، هنا حتى الذات نفسها، كما يقول عبد الرحمن منيف، هي انعكاس للآخرين، وهي مرآة تتلقى كثيراً من الذبذبات والوجوه وردود الفعل من العالم المحيط».

عناصر الرواية:

لهذا من الممكن أن تكون الشخصية الروائية، لديه محصلة لكثير من الشخصيات الواقعية ويبين أن الروائي مضطر الى أن يمزج وبنسب محدودة الواقع بالخيال لكي يخلق لنا شخصية مقنعة فنياً، إذ لانجده يهتم بتصوير الشخصية الموجودة فعلاً بقدر اهتمامه بتصوير مايجب أن تكون عليه الشخصية، لأنه يهتم باستشفاف المستقبل، وان كان لايغفل رصد الماضي والحاضر، وعلى هذا الأساس سيكون البطل في نظره، ليس فرداً يحتل

كامل الساحة أو كل المسرح وإنما هو الذي يشكل امتداداً لما قبله ولما بعده، حتى لو سقط، إن سقوطه يشكل حالة انسانية واقعية يجب أن تستوعب لمواصلة المهمة، أما البطل الهرقلي القوي، الفرد، والمنتصر أيضاً، فهو قليل الاحتفال به ويراه شخصاً غير موجود على الأقل في هذه المرحلة، وهي المرحلة المعقدة والشديدة التغيير، والحافلة بالكثير من الشروط التي لاتمكّن انساناً فرداً من امتلاكها. (٨)

لذلك كان البطل في رواياته تجسيداً لدعوته وأفكاره النقدية، فوجدناه تعبيراً عن لحظة، عن فكرة، عن حالة، فليس غريباً أن يكون عدة أشخاص لاشخصاً واحداً كما، جدناه انساناً عادياً بعيداً عن البطولة الخارقة.

وعلى هذا الأساس ليس من الضروري أن تحمل شخصية واحدة فكر الكاتب ورؤاه، بل يوزع ذلك على عدد غير محدود من الشخصيات، لاداعي أن تكون في كثير من الأحيان شخصيات رئيسية أو حكيمة، إذ قد تتجسد هذه الأفكار على ألسنة المعتوهين أو الشخصيات الثانوية.

ويمكننا أن نظفر، بفضل ممارسته الكتابة الروائية، بتوضيح لعلاقة الكاتب شخصياته فهي ليست دمى مربوطة بيده «يحركها كما يشاء أو متى يشاء انها تكتسب استقلالها النسبي الى حد ما، وتتمرد في أحيان أخرى، وتتشكل ضمن منطقها الخاص في أحيان ثالثة، وقدرة الكاتب، كما يبدو لي، تتمثل في محاولة استمرار السيطرة المقنعة وقيادة الأحداث ضمن منطق متسق....»(٩)

يقدم لنا الناقد الروائي، هنا، خلاصة خبرته الابداعية في موضوع شائك فيزيدنا فهماً لعملية ابداع الشخصية الروائية، ونرى أن ثمة مسافة يجب أن تكون بين الكاتب وشخصياته، كي تبدو لنا مقنعة على الصعيد الفني.

والحقيقة أننا بحاجة الى مزيد من إلقاء الضوء على هذه العلاقة بين الروائي وشخصياته، ولعل الروائي أقدر على رصدها من الناقد، نظراً لعمق معاناته من أجل خلق شخصيات مستقلة عنه، وتنطق بأفكاره ورؤاه في الوقت نفسه.

ومن العناصر التي توقف عندها عبد الرحمن منيف، عنصر الحكاية فأبرز أهميتها في بناء الرواية، لكونها تشد الأجزاء بعضها الى بعض، فتقيم بذلك كياناً لما هو متفرق ومتناثر، وتوجد نوعاً من الصلات الداخلية بين الأجزاء.

أما الموضوع فيشكل لديه العمود الفقري للرواية، لذلك يؤكد أنه لابد أن يكون هناك هم أساسي يشكل جوهر الرواية، ولكن هذا الهام بحاجة الى شكل متطور وصياغة فنية مقنعة كي يتم توصيله للآخرين، لهذا ليس عجباً أن نجده مهتماً بأداة التوصيل أي اللغة الروائية، ناقلاً لنا تجربته مع اللغة باعتبارها الصلة الأساسية بين الكاتب والقارىء، لذلك نجده دائب البحث عن صيغ لغوية تكون أكثر قدرة على التوصيل وأكثر جمالاً في الوقت نفسه، وهو يوضح بأنه ليس حريصاً على جمالية اللغة باعتبارها هيكلاً أو قيمة مستقلة، لكنه لايحاول أن يفرغها من جمالها الذي يجب أن تتمتع به، ومن هنا فإن طريقة تركيب الجملة، ضمن كلمات في سياق معين، وبموسيقا، وإن كانت داخلية، أو غير ظاهرة جزء هام من الكتابة، لهذا حين يجد كلمة غير منسجمة من حيث الواقع أو التأثير مع ماقبلها ومايتلوها، يستبدل بها أخرى أفضل وأكثر انسجاماً مع السياق العام فالجمال اللغوي في رأيه، يأتي من خلال الانسجام، فلا يمكن أن نصف لفظة ما بالجمال اذا أتت مستقلة أو معزولة.

كما يبين لنا أننا كثيراً مانجده في الرواية كلمات مستعملة بحكم العادة والتكرار أكثر مما هي حاجة معبرة عن حالة محددة ومشخصة، وربما يكون

ذلك بسبب الثقافة الشفوية الى فترة قريبة، ونتيجة تراكم المنقول التقليدي فهناك كلمات كثيرة لها جرس متميز وفخامة، تستخدم في الانشاء والتصوير، دون أن تعني شيئاً في ذهن الكاتب أو المتلقي «وقد انتقل جزء كبير من هذه الكلمات الى الرواية وخاصة في اطار وصف الأشياء أو وصف الناس والتصرفات، مما أدى الى خلق صور غائمة أو متباينة أشد التباين، ولو أخذنا أمثلة مباشرة (في الوصف) نجد أن الكلمات ذاتها تتكرر عند عدد غير قليل من الكتاب:

الديجور، العسجد، الربزجد، السندس، الأسماك، المدفع.....

مع ذلك فإن أياً من الذين يكتبون مثل هذه الكلمات ويفترضونها شديدة القوة والتأثير لايعرفون شيئاً عن ماضيها أو معانيها، وهذا يدل على الجهل باللغة من ناحية، ويدل أيضاً أن الكلمات والصور حالة رجراجة مليئة بالفراغات.(١٠)

إذن مايسيء الى جمال اللغة الروائية استخدام مفردات وصفية لاصلة لها بالحياة كثيراً مايجهل الكاتب معناها، لذلك تشكل عائقاً في التوصيل لأنها تعد كماً زائداً يتعب الرواية ويجعلها فضفاضة اللغة.

إن مايريده هو لغة موظفة لخدمة الحدث، لأن أي اسفاف في اللغة يؤدي الى ضعف الحدث ذاته، فتصبح أقل أهمية وبالتالي أقل تأثيراً، كما يريد لغة حقيقية تعبر عن الفكرة وتكون مناسبة للشخصية وامكاناتها.

وقد وضح أن اللغة عبارة عن وسيلة جميلة للتوصيل وهي بنية متكاملة وظل، أي بمقدار ماهي كلمة، فإن لها ظلالها وايماءاتها ولها خلفيتها، أي ليست مجرد لغة استعمالية... وإنما فيها نوع من الشيء الشعري أيضاً، الشيء الظلي اذا صح التعبير، الذي يعطيها قواماً آخر يجعلها أكثر غنى وجمالاً... المطلوب هو الوصول الى لغة جديدة، لغة

تحاول أن تكتسب المعاصرة القدرة على استخدام المصطلحات، وعلى التوصيل، على أن تكون جميلة بذاتها . . »[١١]

لهذا من الطبيعي أن يرى عبد الرحمن منيف الكتاب أكثر قدرة على الاجتهاد في مجال اللغة، وأنهم أكثر خدمة لها من المجامع اللغوية، لأن المبدعين هم الذين يطورون اللغة، في أغلب الأحيان، لكونهم على صلة مباشرة بها، يجسدونها على ألسنة الناس، فتتنوع لديهم مستويات استخدامها، ويواجهون صعوبات التعبير الدقيق والتحديات اللغوية، لذلك يمكن للمبدعين أن يكونوا أقدر الناس على تطويرها شرط أن يتعاملوا بحس المسؤولية وبكثير من الفهم والحب، أما التقليديون فيحيطونها بهالة من القداسة يمنعون عنها نسمات الحياة، لأنهم يعدونها كياناً منزهاً لايجوز تناوله بالاجتهاد والتطوير، مع أن اللغة كائن حي اذا لم تتح له كل الفرص، لأن ينمو ويتطور ضمن أنساق من التفاعل والاحتكاك والاستيعاب لمتطلبات العصر وحاجاته، فإن هناك خطراً حقيقياً عليه، لابد أن تعيقه أو أن تشوهه . . . . واللغة لكي تكون كائناً حياً، لكي تكتسب قواماً وقوة وتكتسب حياة وتطوراً وقابلية لأن تكون جزءاً من حياة الناس، لابد أن تلبي الحاجات، وتتمتع بالمرونة.[١٢]

إن المشكلة التي نصادفها في لغة التقليدين أنها كثيراً ماتكون مثقلة بالزخرفة التي قد تقترب من الشعر، دون أن يكون ذا علاقة عضوية بالبنية الروائية، ويعلل هذه الظاهرة بكون الشعر هو المناخ السائد، لهذا تر أثره على طريقة التعامل مع اللغة، وكثيراً مايكون الشاعر مقياساً للجدارة والبراعة الأدبية، ويلاحظ الناقد أن هذه الزخرفة ليست حكراً على الكتابة التقليدية، وإنما كثير من الكتابات الحديثة صارت تنظر الى اللغة ضمن مفهوم الزخرفة والبراعة الشكلية، وان كانت تدعي أنها تتعامل مع اللغة ضمن مفهوم جديد، فذلك العمل المضني من أجل ترتيب معين للحروف،

وتلك المترادفات المتلاحقة اللاهثة والهذيان والتكسير والمصطنع واستعمالها بشكل مختلف، ان هذه اللعبة اللغوية مقصودة لذاتها، أكثر مما هي جزء من البنية الروائية أو محاولة تطوير اللغة وتطويعها لتكون أكثر جمالاً وأكثر استجابة. إن ماحصل في الشعر، كان ضرورياً ومفيداً، لايستوجب التكرار في الرواية واذا كانت الرواية الشعرية ذروة الرواية بمعناها المطلق، فإن الفرق كبير بين هذه الرواية وبين الهذيان والذي لايمكن تصنيفه في الرواية أو الشعر، والذي لايتعدى في أحسن حالاته اظهار البراعة اللغوية. (١٣)

إن اللغة الروائية، في رأيه، شديدة الحساسية، متعددة ومتنوعة وهي غير مطلقة فصحيح أن مصدر جمالها الانطلاق بعيداً عن القوالب والأطر الشكلية الجامدة، لكن ذلك يجب أن يوازيه الدقة والتناسق والابتعاد عن الفخامة والزخرفة، لذلك تختلف عن اللغة الشفهية المتداولة.

الحوار:

حتى في الحوار نجده يرفض استخدام العامية، كما هي في الواقع ويعدّ ذلك مغامرة خطرة لكنه ليس من أنصار الفصحى التقليدية، إنه يريد لغة ذات علاقة أساسية بالفصحى، ولكن لديها أيضاً هامشاً تتحرك فيه وعندها القدرة على اكتساب الظلال الموجودة في الكثير من المفردات العامية والقدرة على أن تكون ممثلة للناس الحقيقيين الذين يتكلمون، من هنا (يتصوّر) أن أحد أبرز التحديات التي تواجه اللغة في الرواية، وفي المسرح، هي الوصول الى لغة خاصة، أي أن تكون فعلاً لغة قوية لها علاقة بالفصحى، ولكن فيها رشاقة العامية ومرونتها، وأن تمثل الناس أيضاً. . . . (١٤) فتكون أقرب الى «اللغة الوسطى» ولكن هذا المصطلح مازال بحاجة الى كثير من العمل والتطوير ولعل وسائل الاعلام الحديثة

تساعد على انتشار هذه اللغة، وإن كانت بحاجة الى توجيهات المختصين في تقنية اللغة من جهة والى مزيد من التجارب الروائية من جهة أخرى، لتتبلور وتصبح أكثر اقناعاً وأكثر جمالاً.

ومن الطبيعي ألا يقبل العامية لغة للحوار، لأننا لانملك عامية واحدة بل نجد عاميات في القطر العربي الواحد، خاصة أن هدف الكاتب هو الوصول الى القارىء في كل مكان، صحيح أن العامية قد تكون ضرورية من أجل اضفاء ملامح واقعية صادقة على الشخصية غير المتعلمة، ولكن برأيه يجب ألا تتكرس وتغلق، وإنما على الروائي ألا يذهب بعيداً في البحث عن المختلف أو الغامض، لأن ذلك سيؤدي الى صعوبة انتقالها الى القارىء وتأثيرها به.

إن مايريده هو لغة دقيقة التعبير صادقة التصوير، وقريبة المتناول وذلك لن يكون إلا باصلاح حقيقي للغة، والتقريب بين لغة الحياة ولغة الكتابة وذلك بإنزال الفصحى الى معترك الحياة، وتفصيح جزء مهم من العامية، إذ نجد كثيراً من المفردات العامية ذات أصل فصيح، أما استخدام العامية كما هي بحجة المحلية فسيؤدي الى انغلاق الأديب في قطره الصغير وابتعاده عن الجمهور العربي الكبير.

والروائي الناقد لايبسط لنا المشكلة، بل يبين لنا أن لغة الحوار من جملة التحديات التي تواجه الرواية العربية، ويرى من واجبه المساهمة في ايجاد حل لها، لذلك يشرح لنا تجربته في هذا المجال، ففي روايته الأولى «الأشجار واغتيال مرزوق» حاول أن ينتقي مجموعة من البشر تتكلم لغة المثقفين لأنه يستطيع أن يتكلم عن المثقف لكونه يعرف مفرداته ولغته وجوه، أما الشخص الشعبي فقد كان يحس بأن ثمة حاجزاً أو مسافة تفصله عنه إذ لايعرف كيف يفكر وكيف يتكلم، ماهي لغته؟ كيف يمكن التعبير عنه بذمة وأمانة؟

لهذا يرى أن للغة جبروتاً خفياً أو ضمنياً يملي على الكثير من الروائيين موضوعاتهم. أما في رواياته التالية فقد استخدم اللغة الوسطى، إذ وجد فيها حلاً معقولاً.

لكن تجربته في خماسية «مدن الملح» كانت مختلفة، إذ انتقل الى مكان مختلف (الصحراء) وأناس مختلفين (البدو) فكان الخيار أمامه محدوداً، إما أن يكتب الحوار بالطريقة القديمة، فتكون اللغة فصيحة أكثر من اللازم، وبالتالي يضطر الى تدمير الشخصيات بزاوية معينة لايصال فكرة معينة، أو يغامر باستعمال اللهجة العامية، وباعتبار أن لهجة البداوة أقرب اللهجات الى الفصحى، فحاول قدر الامكان أن ينتقي من هذه اللهجة أو يتصرف بها، ليبرز مايمكن أن يكون عاماً ومشتركاً فيها.(١٥)

إذن حاول أن يبذل جهده كي يصل الى لغة أكثر قدرة على التوصيل ورسم الشخصية وإعطائها قواماً خاصاً بها، فاستطاع الروائي بفضل هذه اللغة أن يجسد لنا الصحراء وانسانها دون أن نحس بأنها غريبة عنا.

وقد حدثنا بتفصيل عن تجربته اللغوية، كي يبين لنا أنه باستطاعة الروائي اذا بذل جهده أن يصل الى لغة جديدة تعبر عن موضوعه، فهو لايعطينا وصفة جاهزة تناسب كل روائي، إذ لكل موضوع طريقة تعبير مختلفة، المهم أن يبذل الروائي جهده لايجاد لغته الخاصة والمناسبة للموضوع والشخصية.

التراث:

دعا عبد الرحمن منيف الروائيين الى الاستفادة من التراث السردي (سير، ملاحم شعبية، مقامات. . . .) في خلق مناخات نفسية جديدة، موضحاً تجربته الروائية في هذا المجال، إذ ساعده التراث على خلق مناخ شعبي، فقد استطاع المثل الشعبي أن يعكس نفسية الشخصية، ويكثف

أفكارها ونظرتها الى الحياة فالمثل، لديه يلخص موقفاً في منتهى العمق والذكاء، ويوضح لنا أن الأمثال الشعبية متقاربة بين المناطق العربية، فلا نجد بينها إلا اختلافات يسيرة.

كما استفاد من الأهزوجة الشعبية لأنها تولد بسرعة الجو المطلوب وتعلم منه طريقة القص والتي تتراوح بين القصة القصيرة جداً والحكمة الشعبية المأثورة، لهذا نجده يصرح بأنه استفاد في بناء مدن الملح من «ألف ليلة وليلة» إذ كان معجباً بتداخل الحكايات وتوالدها ضمن نسق مدروس وموظف ثم تعود فتلتف لتشكل في النهاية كلاً موحداً ومتناسقاً، بحيث تستطيع أن ترى المشهد الواحد من زوايا عديدة، ان انفصال الأنساق والتحامها مرة أخرى ضمن سياق محدد، يعطي دلالات اضافية. [١٦] فهو إذن يستوحي من التراث ولايقلد، أو ينقل منه، وبذلك لايستفيد منه استفادة واعية، فيطور أساليبه الروائية التي تعلمها من الرواية الغربية، ليكسوا إبداعه خصوصية تعطيه صوته المتميز.

كما نجده يؤكد على أننا حين نستحضر التراث، علينا أن نختار مايناسب عصرنا فلا نستحضره بكامل أدواته وأساليبه دون الانتباه الى الفترة الزمنية التي تفصلنا عنه، لذلك هناك بعض الخطورة اذا تم اللجوء الى استعارة أصابع الآخرين، بمعنى عندما نأخذ جزءاً كبيراً من التراث ونضعه في مكان معين من رواياتنا المعاصرة دون إعادة تشكيله، أو دون هضمه وتمثله، يمكن استخدام مقاطع، أو أجزاء محددة، اذا كان التلازم موجوداً وقوياً لكن الأهم من ذلك هو المناخ، كيف يمكن أن نخلق مناخاً نفسياًبحيث يشعر القارىء أن الرواية امتداد لملاحم وسير يعرفها أو يعرف جزءاً منها، وبالتالي له علاقة بها. [١٧] وفي تصوره أن هذه الطريقة هي أفضل وسيلة لاستخدام التراث لأننا بذلك نقدم رواية أصيلة مرتبطة بالجذور، ومتطورة في آن واحد، يحسها القارىء جزءاً من هويته من جهة

وجزءاً من عصره من جهة أخرى، وعلى هذا الأساس يصبح التراث احدى الوسائل التي تؤكد الذات وتحميها، لذلك يكون دافعاً الى التطور وجزءاً من المستقبل، خاصة حين تتعدد مصادرة وتتنوع، ولايتم التركيز على فترة زمنية محددة وقصيرة.

باختصار ان هذا التراث يشكل الثقافة الشعبية، لذلك نجد الروائي الناقد منيف يعلن بأنه قد أصبح في الفترة الأخيرة، أفضل ميلاً للايديولوجيا، مقابل اهتمام أكثر بالثقافة الشعبية، انه يرفض أن يكون ذلك المثقف المتغرب الذي لن يستطيع الوصول الى الشعب، لأن القشرة سميكة الى درجة لايتاح معها الوصول الى «اللب» إلا لمن يعرفون الشعب حقيقة، وهذا يقتضي أن نكون مستعدين دائماً للتعلم، وأن نقترب أكثر دون تعال من الشعب، وبالتالي ثقافته وأفكاره وتقاليده. . .

إن الثقافة الشعبية، بما فيها اللغة، من الغنى وتنوع المصادر والامتداد التاريخي بحيث لانستطيع أن نصل الى الجوهر إلا بتشرب وفهم، وربما بمحبة الجذور الأساسية مهمة الفنان، وربما الروائي بشكل خاص، أن يصل الى هذه الينابيع والجذور، لأنها بمقدار ماتمده بغنى اضافي تفتح له الباب واسعاً للوصول الى عمق الروح الشعبية، التي تخلق أدباً متميزاً وتشكل بالتالي اضافة.

تبدو هذه المهمة شاقة لكن هذا لايمنع من المحاولة والتجريب والعودة الى الأصول، ان الثقافة الشعبية ليست شيئاً موحداً أو ثابتاً، إذ بمقدار مايمكن ان تكون مصدراً يمكن أن تكون قيداً، لهذا لابد من التمييز والانتخاب للتفاعل، وأخيراً للتواصل، أما اذا وضعنا هذه الثقافة في سلة واحدة، وحاولنا أن نتقبلها بكاملها أو حاولنا أن نرفضها بحجة الحداثة والتجاوز وروح العصر، فإننا نكون قد قطعنا علاقتنا بمصدر مهم من ناحية، وأصبحنا امتداداً باهتاً لما هو موجود. . .

المسألة شائكة وإن الاجابة عنها لن تكون نظرية، وإنما بالانجاز الفعلي بتقديم المثل أو بالتفوق على ماكان، من أجل الوصول الى الصيغة الجديدة، وربما يكون هذا بالذات التحدي الحقيقي الذي يواجه الفن العربي عموماً والرواية خاصة. (١٨)

الحداثة:

وكما يرفض تكرار نماذج تراثية، نجده يرفض تكرار نماذج غربية، إذ إن مثل هذا الاعتماد يعني تقليد أساليب الآخر المتفوق.

يريد الناقد ابداعاً جديداً يستفيد من انجازات التراث، عندئذ ينطق بهويتنا وخصوصيتنا، نواجه به الثقافة الغربية المهيمنة التي تريد مسخ شخصيتنا لنصبح مجرد صدى لها، فينتفي بالتالي ابداعنا ليصبح تراكماً بعيداً عن المعنى الحقيقي للحداثة، لأن اعتماد التقنيات الحديثة وحدها واعتبارها نماذج تحتذى من حيث الأشكال والموضوعات لن يؤدي بالضرورة الى الحداثة الروائية، وقد لاحظ عبد الرحمن منيف أن طغيان الروح الغربية على الرواية العربية أوقعها في حالة ارتباك وجعلها تتأخر في اكتساب خصوصيتها وملامحها المتميزة وقد ساهم النقد الروائي أيضاً في حالة الارتباك هذه، لأنه كان يرى الرواية العربية من خلال المقاييس الغربية وحدها ومن خلال نماذج محددة بالذات، الأمر الذي من دفع بعدد الروائيين الى تقليد هذه النماذج أكثر من محاولة البحث عن صيغة روائية خاصة بهم، وربما كان بعض التراث عاملاً مساعداً في الوصول الى هذه الخصوصية(١٩) لأن الحداثة لاتعني القطيعة مع الماضي، خاصة أن الفن الروائي فن وافد علينا من الغرب، لم يتجذر بعد في ذهن القارىء العربي، فكيف تأتيه بآخر الصرعات الغربية وتفرضها عليه، والمفجع أننا كثيراً مانجد روائيين عرب يستعيرون مضامين غربية، يزيدون في عمق الهوة بينهم وبين قرائهم.

ويوضح لنا منيف مسؤولية النقاد الى جانب الروائيين في معاناة الرواية العربية لأنهم مازالوا مقلدين لمقاييس الغربيين النقدية، فيجعلون من الرواية الغربية نموذجاً أرقى، على الروائيين العرب السعي وراءه فنصبح بذلك مستهلكين لأدبهم كما نحن مستهلكون لبضائعهم، فيغيب الابداع والانتاج الخاص بنا، لذلك يؤكد أن الحداثة في الرواية وفي مجالات الحياة الأخرى عملية تحقق وانجاز على أرض الواقع، وهي، لكي تكتسب جدارتها وأهميتها، تلبية لحاجات وضرورات يمليها الزمن ويفرضها أكثر مما هي استعارة لأصابع الآخرين أو لهمومهم. . . .

واذا كان الفن مرآة الحياة «كما يقول أرسطو» فإن هذا الفن ليس تهويماً في البعيد أو هروباً من المشاكل، وإنما هو مواجهة حقيقية، واقتحام جرىء، وتصد مسؤول في هذا الزمن، في هذه البقعة من العالم، لتكون فعلاً شهوداً على هذه المرحلة[٢٠]، فالحداثة حين تعنى بهموم الانسان العربي في هذا العصر تستطيع الرواية العربية أن تقيم عالماً خاصاً بها، وبالتالي تخلق أسلوباً خاصاً بها لأنها تقدم عالماً مازال بكراً، (في ريفه ومدنه وصحرائه) وتلقي الضوء على معاناة الناس وبؤسهم، فنحن نعيش زمناً رديئاً غير عادي، تختلط فيه المأساة بالملهاة يقتضي منا، في رأيه، إعادة نظر جذرية في مفاهيم كثيرة، ربما فيها تكسير الزمن واجتراح أساليب غير مألوفة، بشرط ألا نخرج عن طورنا، ونتيه في ضباب الذاتية واليأس، فنبتعد عن واقعنا وننسى دورنا في صنع غد أفضل.

لهذا مازال يرى، من خلال ممارسته للكتابة الروائية، أن الواقعية الجديدة أو الواقعية النقدية، هي الصورة الأفضل المعبرة بشكل أدق، والمطلوبة أيضاً في المرحلة الحالية، لأنها الأقدر على اقتحام عالمنا، وتقديم نماذج معبرة عنه إذ تملك صيغاً قادرة على كشف هذا العالم

وفضحه، صحيح أن هذا الواقع، عندما يمتحن بمؤسساته الفكرية والسياسية وحتى الروائية مخيب للآمال إذ يبدو أنه غير قادر على المواجهة والاستمرار ولهذا ظهرت نزعات شكلية مضادة لرواية الواقعية، تفترض أنها غير قادرة على القيام بمهماتها الحقيقية في المرحلة الحالية ومثل هذا الافتراض يغفل قدرة الواقعية على رصد الواقع وامكاناته وملامح ضعفه ومصادر قوته، لهذا كان الاغراق في الهم الشكلي، في رأي منيف، هروباً من القضايا الساخنة، أي القضايا الأكثر إلحاحاً، الى نوع من الزخرفة واستعارة أساليب الآخرين وحتى لغتهم ومناخهم من أجل أن يبتعد الواحد عن ممارسة دوره المعاصر كانسان وجد في نهاية القرن العشرين، وفي منطقة لها خصوصية وطبيعة معينة ويجب أن يسهم في عملية التغيير المطلوبة، أو أنها دليل على العجز وعدم فهم طبيعة الرواية، أو الذهاب الى التجريب الى حدود العبث فتصبح اظهار البراعة اللغوية غاية بذاتها وتتخلى الرواية عن مهمتها الأساسية في مجتمع مازالت الرواية في مراحلها الأولى، لم تتكون ملامحها الخاصة بها فهي مازالت في طور التكون، في حين نجد الرواية الغربية وصلت الى سقوف لايمكن تجاوزها إلا بتغيير جذري، ومن هنا حين يبحث الغربي عن أشكال جديدة يعد بحثه مشروعاً لأنه جزء من تراثه، وجزء من كيان متكامل له افرازات وصيغ تحتاج باستمرار الى التجديد فاذا ظهرت بعض الموجبات الشكلية التي تتجاوز كل ماهو مألوف أو متعارف عليه في الرواية الغربية، فهذا أمر طبيعي ومقبول، ولكن من غير المقبول أن نجد أمثال هذه الموجات في رواياتنا التي مازالت تبحث عن أرض صلبة تقف عليها، وقد بين الناقد منيف أن هذه الأشكال عبارة عن صرعات أو موجات قصيرة لاتلبث أن تتكسر وتنتهي ويتم تجاوزها الى أشكال أكثر رسوخاً وثباتاً، ونلاحظ الآن أن هناك عودة في الغرب بصورة عامة الى الرواية الأم لانستطيع أن نقول الرواية الكلاسيكية وإنما الى شيء من البناء الكلاسي ومن الهموم العامة، لأنها حين تفقد الصلة بهذه الهموم،

فهذا يعني افتقادها التواصل مع الآخرين، أي لاتقوم بمهمتها المطلوبة وتصبح خطاباً ذاتياً لايعرف التواصل فعلى الروائي الذي يريد أن يبحث عن أشكال جديدة متطورة أن يتقن أولاً الأشكال السابقة، ويحس أنها استنفدت حينئذ يبحث عن أشكال أكثر تطوراً وتعبيراً. (٢١) وأقرب الى متناول القراء.

والحقيقة أن مايشغله هو تأسيس رواية عربية متطورة وواقعية، تكتسب في الوقت نفسه، أصالة وفاعلية في حياتنا، لهذا يؤكد ضرورة اعتمادها على التقاليد المحلية والتراث العلمي معاً، كل ذلك من أجل أن نستطيع مخاطبة القارىء العربي لأنه يرفض تجاوزه، فيكون هم الرواية العربية عندئذ مخاطبة العقل الغربي، إذ كثيراً مايتم تصوير الواقع فولكلورياً لإرضاء الغرب وإظهار البراعة والصنعة حسب مقاييسهم مما يؤدي الى إضعاف الرواية العربية وتأخرها.

إذن مشكلة الرواية العربية، في رأيه، انها لم تستطع حتى الآن أن تكتشف ملامحها ولكي نصل الى رواية خاصة بنا يتطلب منا الكثير من التراكم والتجريب والبحث والمحاولة والفشل أيضاً، لكننا لابد أن نصل خاصة اذا ترافقت هذه الجهود مع نوع من تكامل البنى واستقرارها، فالرواية بنت المدينة، ولكنه لايرى مدينة عربية بالمعنى الكامل سوى القاهرة، وماعداها من مدن قرى كبيرة، أو مشروع مدن، إذ لم تستقر فيها العلاقات المدنية نتيجة هجوم الأرياف على المدن وإغراقها.

ومن الطبيعي ألا يكون قصده تمحور الرواية حول عالم المدينة، إذ نجده يصرح ان المادة الروائية موجودة في أريافنا ومدننا وصحارينا، فهي تتطلب فقط من يصل اليها ويعيد اكتشافها ومن ثم ايصالها. (٢٢)

إن هم إيجاد رواية عربية متطورة هو مايسيطر عليه، لهذا نجده يبحث عن وسائل إغناء هذه الرواية لكي تبدو متميزة، تسهم في تطور الحالة

الروائية في العالم، فدعا الى اقامة علاقات بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى كالاستفادة من الشعر، الذي كان ديوان العرب، ويقدم لنامثالاً تراثياً على هذه الاستفادة «ألف ليلة وليلة» إذ كثيراً ماكان الشعر جزءاً من بنيتها الداخلية، ينمي الحدث ويدفعه الى الأمام.

كما دعا الى الاستفادة من القص الذي كان طريقة العرب في التعامل مع الحدث فتمتعوا بخيال هو مزيج من الأسطورة والرغبة والتاريخ، هذه العناصر باعتقاده يمكن أن تكون مصادر اضافية للرواية العربية أولاً ثم رافداً للرواية العالمية المهم أن يبحث الروائي عن تلك الممرات السرية الكثيرة بين الأجناس الأدبية ويحاول اكتشافها ثم السير فيها عبر تجارب وأساليب متعددة، ولهذا فالمطلوب من أجل إغناء الرواية أن يلجأ الروائي الى التجريب، وقد كان اشتراكه مع الروائي جبرا جبرا ابراهيم جبرا في تأليف رواية «عالم بلا خرائط» إحدى هذه الوسائل التجريبية التي اتبعها على صعيد الابداع، غناء الرواية العربية، صحيح أنه كتبها اثنان ولكن بغياب الكاتب الفرد، إذ من الصعب الى حد بعيد أن تميز فلان و(الآخر) على حد قوله، وقد عكست الرواية مرحلة تاريخية مهمة، وكثير من التفاصيل التي وردت فيها كانت ذات حساسية وتتناول قضايا لم يكن من السهل لأحدهما أن يقترب منها بشكل منفرد، ومثل هذا الاشتراك لايتطلب الانطلاق من موقع فكري واحد أو الاشتراك في وسيلة تعبير واحدة إذ لامانع أن يشترك روائي وشاعر في كتابة نص، لأن ذلك سيشكل اضافة جديدة فيتولد لدينا بالتالي صيغة روائية جديدة.

وقد بدا لنا عبد الرحمن منيف متفائلاً بالنسبة لوضع الرواية العربية اليوم، فيراها أفضل من أي فترة سابقة وستكون أفضل شريطة أن يخلص الكتاب في كتاباتهم وأن يخلقوا ملامح تميز الرواية العربية عن غيرها من

الروايات العالمية ولكن مايشكل «التحدي الحقيقي لجميع الروائيين العرب كيف يجب أن نقول مانحب أو مايجب أن نسمعه، وكيف نسمعه؟ وكيف نعطي لصوتنا ذلك النغم الخاص لكي يتميز بوضوح حين نسمع الأصوات.»؟[٢٣]

إن الهاجس الحقيقي لدى الناقد الروائي منيف هو أن نكتب رواية متميزة الأسلوب ومعبرة عن الواقع العربي، ويمكن أن تصل الى القارىء، وقد تجسد هذا الهاجس في خماسية مدن الملح، التي يحدثنا عن تجربته فيها قائلاً «حاولت أن أقدم رواية نظيفة تتناسب ورؤيتي للرواية، بمعنى أنه كان لدى هموم كثيرة أريد أن أعكسها برواية يمكن أن تصل الى الناس.

موضوع التقليدية أو التجديد، العودة الى الأعاجيب والغيب هي من جملة الهرطقات التي يحلو للبعض أن يتسلى بها، وأعتقد أنها في حالات معينة تخفي عجزاً أو عدم امكانية ايصال أو الوصول الى الآخرين.

وقد كانت قضية الوصول الى القارىء أكثر القضايا إلحاحاً عليه، لأنه يعطي الرواية مهمة ايقاظ الوعي عن طريق تصوير الواقع بكل بشاعته، فعلى الكاتب حين يخاطب القارىء ألا يغرق في ذاتيته، بل عليه أن يبحث عن الشيء المشترك بينه وبينهم أي يجعلهم يقرؤون ذواتهم، ويعيشون ذكرياتهم وهمومهم، مطلوب من الكاتب في رأي منيف أكثر من ذلك أن يستفز القارىء وأن يقسو على الآخرين وهذا الاستفزاز والقسوة ليس بمعنى الاهانة أو الاحتقار وإنما لكي يكشف لهم ويجعلهم يرون بوضوح أكبر أي مستنقع هم يعيشون، وبالتالي ماهو المطلوب منهم لكي يخرجوا من هذا المستنقع، ولكي يخلصوا من هذا الظلم، أن استفزاز الناس، أن تريهم موتهم المجاني الذي ينتظرهم في كل لحظة... بهدف أن تحرضهم، أن تزيد وعيهم، لكي تطلب منهم أن يستيقظوا للدفاع عن أنفسهم بدلاً من أن

يبقوا هكذا ينتظرون موتهم.[٢٤] وبذلك يصبح الروائي صوتاً فاعلاً في حركة تاريخه ومجتمعه، إذ يمارس وعيه عبر الكتابة الابداعية، فينتقل لنا فهمه العميق للحياة، وبذلك يسهم في انقاذ روح الانسان، فيحثه على عدم الاستسلام، إذ يمنحه الأمل والقدرة على التمرد الواعي.

ولكي تتحقق هذه الفاعلية في الابداع الروائي يتوجه الناقد الروائي عبد الرحمن منيف الى الروائي العربي بعدة نصائح استخلصها من خبرته الطويلة في الكتابة الابداعية والتي ترافقت بوعي نقدي فذ.

أولى هذه النصائح أن يبذل جهداً استثنائياً لفهم الحياة، خاصة المعاصرة، فيتصدى الى المشكلات الأكثر أهمية دون أن يدعي الوصول الى الحقيقة، إذ عليه أن يثير الانتباه، حتى القلق وليس الخوف الى القضايا الأساسية، أما التفاؤل الأبله والبطولات الوهمية والتبسيط لمشاكل العصر وهمومه، فإن من شأن هذه العناصر في العمل الروائي أن تضعفه كما أن الهروب الى الأمام باستعارة هموم الآخرين والمبالغة في المعاناة الفردية، وكذلك الندب حول عبثية الحياة والاستغراق في الأجواء الصوفية، والتبشير بها كطريقة للتعامل مع الحياة والنجاة من آلامها، إن أياً من هذه الموضوعات اذا طغت على الروائي تجعله غير قادر على قراءة الحياة، خاصة المعاصرة بجوانبها المتعددة، واكتشاف نقاط القوة والضعف فيها.

وإن ذلك لن يتم إلا من خلال الالتصاق بالناس والاحساس بمعاناتهم ومعرفة مشاكلهم وهمومهم، ومن خلال وعي العصر الذي نعيش فيه، والالمام بالأفكار والتيارات والانجازات التي تتحقق هنا وهنالك، بهذه الطريقة يكون الروائي حداثياً وجدياً[٢٥] فيتمكن من خلق وعي جديد وذائقة جديدة فيفتح بذلك بوابة الحداثة الحقيقية.

انه يريد تبادلاً في الخبرة والتأثير بين الروائي والحياة والمجتمع، عندئذ يصبح الروائي ممثلاً لعصره وشاهداً عليه.

وكي يستمر الروائي في مثل هذا الدور، فإنه بحاجة، على حد قوله، الى مصادر تغذية (ثقافية، اجتماعية) تساعده على رؤية أوضح، كما أنه بحاجة الى القوة قوة الواقع وقوة الجسد، ويحتاج الى الصفاء والظروف المواتية والوقت الكافي.

ولعل أهم القضايا التي شغلته هي قضية البحث عن مقاييس أصيلة لكتابة الرواية ينصح بها الروائيين العرب، كما يجعلها نبراساً له، وهو يشير الى أن هذه المقاييس ليست وصفة نهائية لكيفية كتابة الرواية، وإنما هي بعض الطرق والأساليب التي تؤسس ملامح الرواية العربية الأصيلة، لهذا نجده يوضح باستمرار كيف تحقق وجوداً متميزاً، إذ عليها، أن تستلهم موروثاً وأن تمد جذوراً، وأن تكتسب طرائق وصيغاً من الأرض والناس، وأن تتوجه لهم في نفس الوقت، ومن هنا فإن معرفة الموروث الثقافي للشعب ومعرفة الواقع، يمكن أن يساعدا معاً في خلق رواية من نمط جديد، ليستا امتداداً أو تقليداً للرواية الغربية، وليست عودة الى استحضار أساليب عصور ميتة، وهذا أحد التحديات التي تواجه الرواية العربية، فالمرحلة الحالية، مرحلة التبعية والالحاق، وإعادة انتاج كل ماهو وطني على نمط يعتبر النموذج الغربي، خاصة الأمريكي، مثله الأعلى.[٢٦]

إذن ان مايشكل هاجسه النقدي والروائي هو بناء أصالة الانسان الذي يشكل الابداع فرعاً أساسياً من بنيانها، لهذا غريباً أن نشهد، في نقده، تكرار لمفرداتها (الجذور، الموروث، الثقافي، الشعب الواقع، اعادة انتاج، النمط الجديد. . . .)

ومما يلاحظ أن مفهوم الفن الأصيل لديه ليس نقيضاً للحداثة، وليس مرادفاً للقديم الميت، المهم أن يمتلك أسلوباً مبدعاً، يصل الى القراء فيزودهم بالوعي والفهم والأفضل، لكن لن يقبل، على الاطلاق، أن تكون

جودة المضمون مقياساً وحيداً، يغفر للأديب على أساسه رداءة البناء والأسلوب.

إن الجودة والأصالة، اذا اجتمعتا في الرواية، ضمان لوصولها للقارىء وتأدية دورها في الاسهام في تطور وعيه وذوقه، وبالتالي في بناء انسان أصيل يرفض التشوه والتقليد والمسخ، فلا يلهث وراء النموذج الغربي في حياته، كما يرفض الابداع الزائف، فيستطيع الروائي عندئذ خلق نموذجه الأصيل الذي يخاطب واقعه، ويعيد تشكيل حياته بما يتناسب مع بناء مستقبل أفضل.

إذن حين ينطلق الروائي من بيئته وشعبه، واضعاً نصب عينيه ثقافته الموروثة فإنه يسهم في خلق إنسان قوى يقاوم شتى الضغوط التي تسعى الى تجريده من انسانيته، في غمرة انبهاره بتفوق الآخر الغربي، فيتحول الى آداة في خدمته أو تقليد، في أحسن الأحوال.

وهكذا أدى التحام الروائي بالناقد، لدى عبدالرحمن منيف، الى أدب متفرد واع لأسس العملية الابداعية، يتعرض باستمرار الى نقد ذاتي عسير، فيحاسب الروائي نفسه قبل أن يحاسبه الآخرون، إذ يطبق عبر أدبه مااقتنع به أو دعا اليه في نقده.

كما أدى هذا الالتحام الى تجسيد نقد متميز، إذ استمد بعضها من ثقافته متنوعة (حداثية تراثية) وقد عمق ذلك كله احساس بالمسؤولية لديه ووعي لضرورة النهوض في وجه كل التحديات والضغوط.

لهذا ليس غريباً أن نجد، في نقده كما في رواياته، كل ماهو جوهري وأصيل ممتزجاً بكل ماهو ممتع ومفيد، وبذلك كسب الأدب والنقد معاً، فحصلا بفضل عبد الرحمن منيف، علىماينفع الناس ويمكث في الأرض.

الحواشي:

١ ـ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط/ ١/ ١٩٩٢ ـ المقدمة.

٢ ـ د. عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، هموم وآفاق في الرواية العربية، دار الفكر الجديد ط/ ١، بيروت/ ١٩٩٢، ص ٤٢.

٣ ـ المصدر السابق: ص٢٣٣ بتصرف.

٤ ـ المصدر السابق: ص ٣٥٩.

٥ ـ د. عبد الرحمن منيف: قضايا وشهادات، الحداثة (١) مؤسسة عيال للدراسات والنشر ـ قبرص، صيف/ ١٩٩٠.

٦ ـ د. عبد الرحمن منيف: مجلة الناقد (لندن) السنة الثانية، العدد (١٨) ك ٢ ـ ١٩٨٩ ـ ص ١١ ـ ١٤.

٧ ـ الكاتب والمنفى: ص١٥٧ ـ ١٥٨.

٨ ـ المصدر السابق: ص٣١٩.

٩ ـ المصدر السابق: ص١٩٣.

١٠ ـ المصدر السابق: ص٢٢٣.

١١ ـ المصدر السابق: ص١٤٥.

١٢ ـ المصدر السابق: ص١٣٩ ـ ١٤٠.

١٣ ـ المصدر السابق: ص٢٢٣ ـ ٢٢٤.

١٤ ـ المصدر السابق: ص١٤٤.

١٥ ـ المصدر السابق: ص١٤١ ـ ١٤٣ بتصرف.

١٦ ـ المصدر السابق: ص٣٢٩.

١٧ ـ المصدر السابق : ص٢٨٣ .

١٨ ـ المصدر السابق : ص٢٩٦ ـ ٢٩٧ ـ بتصرف .

١٩ ـ د . عبد الرحمن منيف : قضايا وشهادات الحداثة (١) ص٢١٥ .

٢٠ ـ المصدر السابق : ص٢٢٥ .

٢١ ـ الكاتب والمنفى : ص٢٧٤ ـ ٢٧٦ ـ بتصرف .

٢٢ ـ المصدر السابق : ص ٣٢٦ ـ بتصرف .

٢٣ ـ المصدر السابق : ص١٨٧ .

٢٤ ـ المصدر السابق : ص ٣٠٧ ـ ٣٠٨ .

٢٥ ـ قضايا وشهادات : ص ٢٢١ ـ ٢٢٢ بتصرف .

٢٦ ـ الكاتب والمنفى : ص ٢٧٦ .

غسان كنفاني

ولد غسان كنفاني (١٩٣٦) في عكا، وكانت أسرته متوسطة الحال، إذ عمل والده محامياً في يافا، واستطاع إرساله الى إحدى المدارس التبشيرية الفرنسية.

بعد الهجوم على عكا (١٩٤٨) اتجهت أسرته الى لبنان، ثم استقرت الأسرة في دمشق، حيث حمل الطفل مسؤولية الرجال، فعمل في مهن شتى (عمل في أحد المطاعم، كتابة الشكاوي للأميين على أبواب المحاكم، في المطبعة. . .) الى جانب ذلك استطاع أن يتابع تحصيله الدراسي في مدرسة مسائية، وبعد حصوله على الشهادة الاعدادية بدأ التعليم في مدرسة تابعة للأمم المتحدة ووكالة الغوث في إحدى القرى، دون أن يهمل تحصيله الدراسي، فنال الشهادة الثانوية والتحق في جامعة دمشق قسم اللغة العربية.

اتجه نحو السياسة منذ وقت مبكر (١٩٥٥)، فالتزم بحركة القوميين العرب، ومن المرجح أنه اعتنق الماركسية في الستينيات، منذ تبنت حركة القوميين الماركسية عام (١٩٦٤).

سافر الى الكويت من أجل العمل (١٩٥٥) فعلم مادتي الرياضة والرسم، ثم انتقل الى بيروت ١٩٦٠ الانضمام الى هيئة تحرير مجلة «الحرية».

ثم شارك في تشكيل البرنامج السياسي والبيانات الرسمية للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، فقد كان الناطق الرسمي باسمها.

اغتالته المخابرات الاسرائيلية في بيروت (٨ تموز ١٩٧٢) جمعت أعماله في عدة مجلدات.

المجلد الأول (الروايات)، المجلد الثاني (القصص القصيرة)، المجلد الثالث (المسرحيات)، المجلد الرابع (الدراسات الأدبية). ثم ظهرت رواية «الشيء الآخر» «القنديل الصغير» (قصة للأطفال). له رواية لم تنشر بعد بعنوان «اللوتس الأحمر الميت».

التجربة النقدية لدى غسان كنفاني

كتب غسان كنفاني في إحدى رسائله «لقد اخترت. . . . ألا أكون متفرجاً، وهذا يعني أنني اخترت أن أعيش اللحظات الحاسمة من تاريخنا مهما كانت قصيرة. . . . » لهذا كان فاعلاً ملتحماً بقضيته حتى الشهادة، فبدت حياته، رغم قصرها، مديدة العطاء، متنوعة الابداع (قصة، رسم، نقد. . .).

صحيح أن النشاط النقدي لايعد أحد أبرز نشاطاته، لكنه بدا لنا متميزاً، كإبداعه القصصي، بالتنوع والجدة، فقد تناول أدباً لم يعرفه القارىء من قبل، (الأدب المقاوم في الأرض المحتلة، والأدب الصهيوني).

سنحاول رصد هذا النشاط عبر قنوات غير مطروقة (اليوميات والقصة القصيرة) بالاضافة الى دراساته الأدبية التي جمعت في المجلد الرابع وتناولت أدب المقاومة في فلسطين المحتلة من ١٩٤٨-١٩٦٨- والأدب الصهيوني.

ليس من الضروري أن يحترف الأديب كتابة النقد كي يكون مبدعاً، ولكن اذا اجتمع النقد والابداع لديه، فسيكون ذلك لمصلحتهما معاً، إذ من البديهي أن يمتلك الأديب حساً نقدياً، وفهماً نظرياً لطبيعة الجنس الأدبي الذي يبدع فيه.

في يوميات غسان كنفاني اتضح لنا هذا الوعي النقدي مقترناً بحس المسؤولية والفهم العميق للطبيعة الانسانية، فهو يتساءل «أين يوجد الصحيح؟ من هو الذي على صواب؟ ماالفائدة من كل شيء. . . . إن القلب الانساني - مجنوناً أو وضيعاً أو نبيلاً - لابد أن يحمل كل صفات الانسان هذه:

الجنون والصنعة والنبل معاً، والفرق بين انسان وآخر هو الفرق في الكمية التي يحملها من تلك الصفات. (١)

لهذا نجده يؤكد على مقولة نقدية هامة في بناء الشخصية القصصية:

ليس هناك شخصية انسانية بيضاء تماماً أو سوداء تماماً، لابد أن يكون لكل انسان نقاط ضعف تجعله بشراً سوياً.

سنجده يطبق هذه المقولة حين نقد رسم الشخصية الصهيونية، لأننا نجدها معصومة باستمرار، بحيث تضحي في النهاية فكاهة ليس أكثر، على حد قوله اذا ماحملت على محمل النقد الفني المحض.

وأروع مايتجسد هذا الوعي النقدي، حين ينقد ذاته ويعترف بفشل قصته «كفر المنجم ١٩٥٩» ويعلن بأنه سيكتب قصة انسان فرد، أي من لحم ودم.

كما وجدنا في يومياته شهادة نقدية، تبرز لنا كيفية ابداعه لاحدى قصصه (المجنون) نلاحظ فيها وعياً لبنية القصة، وفهماً عميقاً لدور اللغة في رسم الشخصية، بأن تكون منطلقة من امكاناتها، فتستطيع عندئذ الاسهام في تصويرها، انه يرفض اللغة الجاهزة، ويصرح بأن الجمل لايمكن أن تكون شيئاً معداً سلفاً، فلا بد أن تكون من ،حي أسلوب القصة وطريقة أداء الحادثة... هكذا فإن جو كتابة القصة هو وحده المسؤول عن خلق تلك الجمل(٢).

فهو مدرك لأهمية اللغة ودورها في جذب القارىء الى القصة أو نفوره منها. لهذا نجده يعترف بإعادة كتابة هذه القصة، كي يحصل على مستوى ترضاه ذائقته النقدية كما يرضاه القارىء، لذلك يستطيع أن يحدد لنا مواطن القوة في هذه القصة، «سهولة السياق وعفويته وبساطة التفكير» التي تناسب الشخصية. نلاحظ، هنا، فهماً عميقاً لماهية الابداع، إذ نجده يبحث عن ابداع نماذج جديدة لم يقرأ عنها كشخصية المجنون.

وبفضل وعيه النقدي نجده مدركاً لأهمية عنوان القصة، بما يحمله من دلالات تغني القصة وتبرز مقولتها الأساسية، لهذا يقوم على تغيير عنوان إحدى قصصه من «باقة ورد على ضريح الخيام» الى عنوان أكثر ايجازاً وأكثر مغزى (شيء لايذهب) فيصبح بالتالي أكثر ايحاء.

أما في قصته «البطل في الزنزانة» (١٩٥٨) فقد وردت فقرات نقدية داخل السرد على لسان الراوي، كنوع من الميتانص، حاول كنفاني أن يجعلها منسجمة مع نسيج القصة، عن طريق استخدامه لأسلوب الرسالة إذ نجد الراوي البطل يعطي رأيه في انتاج صديقه القصصي، طارحاً بعض القضايا النقدية، التي كانت تؤرق الكاتب في بداياته الابداعية مثل: كيف يتعامل المبدع مع الواقع؟

كيف يحافظ على فنية القصة من جهة ويعبر عن قضيته من جهة أخرى يقول «هل تجيز لنفسك أن تغير الحوادث التي وقعت، أو تضيف عليها حوادث جديدة كي تنسجم مع مايسم،نه (البنيان الفني للقصة)».

واذا أجزت لنفسك ذلك، فهل تعتقد أنك ستكون في مستوى القضية التي تعذب البطل من أجلها؟(٣)

إنه يريد أن يكون أميناً للفن وأميناً لقضيته، لهذا يبحث عن طريق يحقق فيها هذه المعادلة الصعبة.

كما شغله سؤال هام من أين يستمد المبدع فنه أمن الخيال أم من الواقع؟

لهذا يقول «لماذا ننفي الحقيقة، ونفتش في أذهاننا عن حادثة يقول عنها النقاد انها ممكنة الوقوع، أليس في الذي وقع ممكن أوضح؟» إذ كثيراً مايطرح الواقع علينا قصصاً غريبة، يقف الخيال أمامها مكتوف اليدين.

لهذا نجده يرفض الافتعال، بما يعنيه من ضعف للأسلوب وتقصيره عن إظهار الحادثة بشكلها الطبيعي يقول البطل «سرني بالفعل أنك قد تخلصت الى حد بعيد من ذلك الافتعال اللزج الذي يثقل طبيعة القصة ويعرقل انسياب حوادثها، ان أصعب مافي كتابة القصة، هو التخلص من ذلك الافتعال.»(٤)

وهنا تظهر المقدرة الفنية للكاتب التي بفضلها يستطيع أن يحول الممكن الى واقع ويسبغ على الحوادث المركبة عفوية وبساطة.

كما التفت، في هذه القصة، الى علاقة الكاتب مع قارئة، فبين وجوب احترام مشاعر القارىء، لهذا حين يريد أن يضع خاتمة لقصته عليه أن يخدم فن القصة ويرضي القارىء في الوقت نفسه.

فهو يدرك أهمية المتلقي في حياة الأدب أو موته، إذ أن عدم تواصله مع النص الأدبي سيؤدي الى فشله، لهذا بعد أن كتب رواية «ماتبقى لكم» نجده يتساءل «لمن أكتب أنا؟ هذه رواية قلة يستطيعون من بين قرائنا العرب أن يفهموها، فهل أنا أكتب من أجل أن يكتب أحد النقاد في مجلة أنني أكتب رواية جيدة، أم أنا أكتب من أجل أن أصل الى الناس وأن تكون هذه الرواية شكلاً من أشكال الثقافة في مجتمعنا، والتي من واجب المثقف أن يتعامل مع الناس.»(٥)

إذاً هذا الوعي لدور المثقف في الاسهام بعملية التطور والتغيير جعله يؤكد ضرورة التواصل بين المبدع والقارىء، لهذا سينتج لنا رواية «أم سعد» و«عائد الى حيفا» دون أن يعني هذا القول التخلي عن ابداع الجديد، والكتابة بأسلوب متطور، أكثر قدرة على التواصل مع القارىء (العاشق، برقوق نيسان).

وحين ألف كتاب «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» وكتاب «الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال»، نجده يبين أن الهدف من هذه

الدراسة اطلاع القارىء العربي عموماً والنازح الفلسطيني خصوصاً «لأنها تتناوله بالذات فتخاطب فيه ماتخاطبه في عرب الأرض المحتلة، وتنطلق من حوافز هيه بالذات حوافزه وتتعامل، دونما شك، مع صلب قضيته.»(٦)

فكسر الحصار المضروب على عرب الأرض المحتلة، وأظهر صمودهم عبر الشعر، أحد أبرز أشكال التعبير لديهم، يقول محمود درويش «وبقينا مجهولين الى أن قام غسان كنفاني بعمليته الفدائية الشهيرة: الاعلان عن وجود شعر في الأرض المحتلة...» في رأي كنفاني لن تكون المقاومة المسلحة ذات جدوى اذا لم تساندها مقاومة على صعيد الثقافي، وقد قدم لنا مثقفو الأرض المحتلة نموذجاً لهذه المقاومة، إذ رغم كل الظروف القاسية التي مارسها الصهاينة عليهم (إلغاء تراثهم ولغتهم، وبالتالي محاولة مسخ شخصيتهم) جاء شعرهم المقاوم نتاجاً لوعي عميق بمهمة الأديب والمثقف في بث روح الصمود وبذلك خاض أدب المقاومة، حسب تعبيره معركة التزاماته على الصعيدين السياسي والاجتماعي، فكان رائداً للأدب العربي، خاصة اثر نكسة حزيران، فقد تميز باتساع رؤيته وتفاؤله رغم آلامه ومعاناته كما تميز بارتباطه بأحداث أمته العربي، لهذا وقف عند سماته وأهم مايميزه عن الشعر العربي، فهو «لاينوح ولايبكي، ولا يستسلم ولاييأس.... لأن رؤياه لم تكن ارتجالاً عاطفياً، ولكن وعياً عميقاً ومسؤولاً لابعاد المعركة التي وجد نفسه في صميمها، ولذلك فإنه تجنب ظاهرة الانتكاسات الذاتية...(٧)

كما تابع أثر سياسة القمع الصهيوني على الأشكال الأدبية لدى أدباء الأرض المحتلة، فشاع الرمز وتجددت الرؤيا وتطور الأداء لديهم، هذا ماحصل مثلاً أثر فترة سجن محمود درويش وسميح القاسم.

وفي وقت شاع بين النقاد العرب الاهتمام بالشعر الفصيح، واهمال الشعر الشعبي، نجد كنفاني يهتم برصد الشعر الشعبي المكتوب بالعامية ويلفت الأنظار الى أنه قلعة مقاومة لاتهدم.

أحياناً نجد لدى كنفاني أحكاماً نقدية نخالفه الرأى فيها كقوله :

الشعر الحديث أقل قدرة على الانتشار كأدب مقاوم من الشعر القديم ولكن اذا نظرنا الى الفترة الزمنية المبكرة التي صدر فيها (منتصف الستينيات) لوجدنا له العذر، اذ لم يكن الشعر الحديث قد حقق انتشاره في تلك الفترة وكثيراً مايؤثر نبل الموضوع وحماسته لقضيته على أحكامه النقدية.

فمثلاً نجده يعبر عن اعجابه باحدى القصص القصيرة بقوله «من الذي سيهتم بالمقاييس الباردة والنظرية، في وقت تدخل فيه الحكاية، كقطعة من لحم، المعركة الراهنة؟»[٨]

هنا نجد أحكاماً تتنافى وبرود الناقد الموضوعي، فهي تأثرية أقرب الى ذاتية الفنان المتميز بشدة انفعاله وتحمسه لقضيته، انه طرف في مسألة المقاومة، لايستطيع أن يقف متفرجاً، لهذا لاحظنا حماسته للمضمون في أغلب الأحيان ونسيانه قضية الشكل بل قد نجده متحمساً لقصائد رديئة الشكل لكنها مقاومة على صعيد المضمون وهو يعترف في المقدمة بأنه لايعتمد منهجاً أكاديمياً في بحثه، كما يشكو من قلة المصادر، لهذا لايمكن أن يكتمل هذا البحث إلا اذا كان داخل حركة المقاومة ذاتها في الأرض المحتلة.

ويعلن أن هدفه الجمع والتوثيق ليعرّف بهذا الشعر أكثر من نقده وهو يترك الدراسة النقدية الممتعة لغيره، مما جعل هذه الدراسة تميل كما يقول في مقدمة «الأدب الفلسطيني المقاوم» نحو الصيغة الوثائقية، أكثر من حرصها على الصيغة التحليلية بل يسمى كتابه «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» وثيقة أولى، والذي لم يخصصه للشعر فقط، بل تابع فيه صورة البطل العربي في الرواية الصهيونية وهو يقارن هذه الصورة بصورة العربي في الشعر المقاوم، من أجل الدفاع عن الشخصية العربية التي تتعرض

للتشوه على كافة الأصعدة، وقد كان هذا الفصل نواة كتابه «الأدب الصهيوني» فبدا لنا دارساً رائداً للأدب المقارن، كما كان رائداً في دراسته للأدب الصهيوني، سنجد كثيراً من الدارسين العرب يترسمون خطاه مثل: د. هاني الراهب - د. محمد عرب. . . . الخ.

ويمكننا أن نَلْمح الدافع الأساسي لدراسته للأدب الصهيوني في مقدمة الكتاب رغبته في القاء الضوء على الشعار الصعب «اعرف عدوك» فقد لاحظنا أن ثمة علاقة بين الأدب والسياسة في الحركة الصهيونية، إذ سخر الأدب الصهيوني نفسه لخدمة السياسة وعدوانيتها، فكان جزءاً أساسياً من حملاتها الدعائية.

وقد بين لنا كيف أن الصهيونية قاتلت أولاً على جبهة اللغة، فأحييت العبرية وجعلتها رابطة قومية بعد أن كانت لغة ميتة.

ثم بين لنا كيف ولدت الصهيونية الأدبية قبل الصهيونية السياسية، في فترة الانفراج أي في الفترة التي أخذ اليهود حق المواطنة في أوروبا، فألغى دعواهم التي تقول بأن اسرائيل كانت جزءاً من الرد على الاضطهاد.

وأظهر لنا كيف اعتمد الأديب الصهيوني العرق والدين لتبرير وجود اسرائيل بعد ذلك تابع أسطورة اليهودي التائه ومالحقها من تشوه، إذ وظفت هذه الأسطورة الدينية لمصلحة السياسة.

وقد حاول أن يتتبع كيف ضبط الأدب الصهيوني خطواته مع السياسة الصهيونية فتسلح بكل أسلحتها من تزوير ومبالغة وانتهازية كما بين لنا أهم مقولات الأدب الصهيوني (العصمة اليهودية - والتفوق المطلق أمام عدم جدارة الشعوب الأخرى) ولم ينس أن يتوقف عند مبررات الصهيونية الأدبية في اغتصاب فلسطين (الاضطهاد، المذابح الهتلرية) وكذلك بين لنا عدم نزاهة جائزة نوبل، إذ منحت لأحد رموز الأدب الصهيوني، شاموئيل عجنون، فكانت هذه الجائزة بمثابة شهادة أدبية مزورة وغير شرعية لأنسنة

ماهو غير انساني، ولإعطاء قيمة حضارية لما هو رجعي وتعصبي وعرقي، لهذا من العسير على أي قارىء غير يهودي أن يتذوق قصصه، مما يحرمها من أفقها العالمي والانساني، وهذا يخل بشرطين أساسيين للجائزة.

وقد اتبع في دراسته للأدب الصهيوني منهجاً دقيقاً، إذ حاول الابتعاد عن التعميم، وبما أنه طرف في الصراع فقد وضع نصب عينيه قدم نسيان الحد المطلوب من الموضوعية كما يقول في المقدمة.

لأن الابتعاد عن الموضوعية دليل عدم مصداقية القضية التي يدافع عنها الناقد أو الأديب، لذلك رأى أن الأدب الصهيوني أقرب الى سيمفونية دعاوية واعلامية وأبعد عن أن يكون عملاً فنياً خلاقاً، لأن الأدباء أخضعوا المستلزمات الفنية لأعمالهم الى متطلبات الدعاية الصهيونية (استعلاء، تفوق، تعصب، احتقار الآخرين. . . .) فكان الأدب أشبه بوثيقة تحفل بمقاطع خطابية ومحاضرات صهيونية تقع خارج العمل الفني فيصاب الأدب عندئذ بالبرود الفني، لهذا بدا الكاتب حريصاً على تقديم قضيته في ثوب فني مبدع.

وينتبه كنفاني الى ملاحظة هامة هي: كلما ابتعد الكاتب الصهيوني عن فلسطين أغرق روايته في التجريد والمبالغة أكثر من الكاتب الصهيوني الذي يعايش الانسان العربي، وعلى صلة مباشرة بالأحداث والحروب، لأن التجربة اليومية تجعل الأديب مهما كان مؤدلجاً، أقرب الى الحقيقة، مثال ذلك «بنيامين تموز».

إنه يعي أهمية التجربة المعيشة في تطور التجربة الفنية، لذلك يبين لنا أن النضج الفني الذي وصل اليه محمود درويش لم يكن إلا «بعد أن أخذت التجربة مداها وتعمقت المأساة حتى الصميم، فأضحت أكثر شمولاً وأكثر حجماً وأعمق جذوراً: أضحت هي الحياة كلها بصورة متلاحمة يومية ذاتية وعامة في آن واحد».

وهكذا فإن التجربة الشخصية للفنان حين تكون أصيلة، ذات صلة بالواقع، لايمكن أن تبقى في دائرة الذات، بل نجدها بفضل الابداع تنطلق لتصبح تجربة عامة تمس كل انسان، لهذا يؤكد أن «اللمحات الانسانية هي التي تقرب عملاً ما من الجدارة الفنية».

لأننا بمثل هذه اللمحات نستطيع أن نخاطب العالم، ونهز ضميره فنكسب تعاطفه مع قضيتنا.

إنه دائب البحث عما ينهض بأدبنا العربي ليكون الى مستوى قضيته، لهذا يسلط الضوء على نقاط ضعف الأدب الصهيوني، كي نبتعد عنها، وبذلك تصبح معرفة أدب العدو مصدر قوة لنا.

كما يمكننا أن نلاحظ أن كنفاني ينأى بنفسه عن الأحكام المطلقة الجاهزة فهو ينفتح على الآخر، حتى لو كان عدواً، يسعى للموضوعية في التعامل معه ماأمكن.

صحيح أن غسان كنفاني لم يكن ناقداً محترفاً، كما لم يكن دارساً أكاديمياً لكنه كان فناناً مزوداً بوعي نقدي فذ وبحساسية السياسي المناضل، مما مكنه أن يرتاد عوالم مجهولة في أدبنا العربي، يكفي أنه أول من استخدم مصطلح «الأدب المقاوم»، وجسد لنا عبر نماذج شعرية وقصصية ومسرحية، كما أبرز ملامحه عبر دراسة أدبية لهذه النماذج، حتى أننا نجد ناقداً عربياً معروفاً هو د. غالي شكري، يتبع خطاه فيؤلف كتاباً بعنوان «أدب المقاومة» وإن كان قد توسع في هذا الموضوع فتناول الأدب العربي والأدب العالمي.

في الحقيقة مازلنا مقصرين في جمع التراث النقدي لكنفاني، فهناك الكثير من المقالات التي لم تجمع بعد، يكفي أن نذكر أنه كان يكتب في الستينيات زاوية لنقد الكتب الجديدة، ويوقعها باسم مستعار هو «فارس فارس» في ملحق الأنوار الأسبوعي الذي كان يرأس تحريره.

مازلنا مقصرين في حقك ياغسان، يامن رفضت الجلوس في مقعد المتفرجين وقاتلت بمختلف الأسلحة، سأله صديقه وقد رأى بيده قطع سلاح للمرة الأولى «ياغسان رأيتك تحمل الريشة ثم القلم، والآن السلاح، ماذا ستحمل في المستقبل؟ يجيب على الفور: أي شيء أستطيع الدفاع به عن النفس: الريشة، القلم، السلاح، أدوات أدافع بها عن النفس. . . .»[٩]

مازلنا متفرجين ياغسان عاجزين عن اللحاق بك.

الحواشي:

١ ـ اليوميات: مجلة الكرمل ع/ ٢/ ، ص ٢٤٦.

٢ ـ المصدر السابق.

٣ ـ غسان كنفاني: المجلد الثاني (القصص القصيرة)، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٣، ص٧٢٨.

٤ ـ المصدر السابق: ص ٨٢٧.

٥ ـ مجلة الهدف ع/ ١٢٩/ .

٦ ـ غسان كنفاني: المجلد الرابع (الدراسات الأدبية) أدب المقاومة، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٧، ص٢٩.

٧ ـ المصدر السابق: ص ٢٧٧.

٨ ـ المصدر السابق: ص ٧٣.

٩ ـ د. احسان عباس، فضل النقيب، الياس خوري، غسان كنفاني انساناً وأديباً ومناضلاً: الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٤، ص ٧١.

يحيى حقي

ولد في القاهرة عام ١٩٠٥، في حي قريب من السيدة زينب، مما أثّر على نفسيته، إذ كان قريباً من روح الشعب ومعتقداته.

حصل على الثانوية عام ١٩٢١ وفي عام ١٩٢٥ نال إجازة في لحقوق، عين إثر ذلك معاوناً للإدارة بمنفلوط ١٩٢٧ حيث قضى فيها سنتين ثم نقل الى القنصلية المصرية في جدة ١٩٠٧ حيث عمل أميناً للمخطوطات، ثم انتقل الى استانبول ١٩٣٠ وبقي فيها أربع سنوات (١٩٣٤)، وبعد ذلك انتقل الى قنصلية مصر بروما حيث أقام فيها خمس سنوات (١٩٣٩)، ثم عُين مديراً لمكتب وزير الخارجية في مصر حتى عام (١٩٤٩)، وبعد ذلك عمل سكرتيراً أول في السفارة المصرية أخيراً في مصر، إذ عين (١٩٥٥) مديراً لمصلحة الفنون بوزارة الإرشاد القومي، حيث بقي في هذا المنصب ثلاث سنوات، ليعين بعدها مستشاراً فنياً لدار الكتب المصرية.

وفي عام ١٩٦٢ تولى رئاسة تحرير «المجلة» وبقي فيها حتى عام ١٩٧٠.

وقد أفاد من عمله الدبلوماسي فأتقن عدة لغات أجنبية (الايطالية، الفرنسية، التركية) فاطلع على ثقافات متنوعة... توفي عام ١٩٩٢.

مؤلفاته الأدبية والنقدية:

اشتهر يحيى حقي بكتابة القصة القصيرة والرواية والمقالة الى جانب الكتابة النقدية، من أهم أعماله القصصية «قنديل أم هاشم» «أم العواجز» (١٩٥٥) «دماء وطين» (١٩٥٥) «صح النوم» (١٩٧٦) «عنتر وجوليت» (١٩٨٠).

له كتب في الموسيقا والسينما والفنون الشعبية والرحلات مثل: «تعال معي الى الكوشير» (١٩٨٠) «في السينما» (١٩٨٨) «في محراب الفن» (١٩٩١) «ياليل ياعين» «سهراية مع الفنون الشعبية» (١٩٨٦) «دمعة فابتسامة» (١٩٦٥).

أما في مجال النقد فله عدة كتب منها:

«عطر الأحباب» (١٩٧١)، «فجر القصة المصرية»[1] (١٩٧٥) «خطوات في النقد» (١٩٧٦)، «ناس في الظل» (١٩٨٤)، «هموم ثقافية» (١٩٨٦)، «مدرسة المرح» (١٩٨٦)، «عشق الكلمة» (١٩٨٧)، «أنشودة للبساطة» (١٩٨٧) «هذا الشعر» (١٩٨٨).

كما أن له ثلاثة كتب في السيرة الذاتية «خليها على الله» «كناسة الدكان» «ذكريات مطوية» كما رواها لابنته نهى يحيى حقي وتلميذه ابراهيم عبد العزيز صدرت إثر وفاته (١٩٩٣).

يحيى حقي أديباً ناقداً

يبدو لنا أن اهتمام يحيى حقي بالنقد الأدبي قد تزامن مع بداياته الابداعية في القصة تقريباً، إذ نشر نقده لديوان «أغاني رامي» عام ١٩٢٩ ونشر قصته الأولى «فلة ومشمش. . . ولولو» عام ١٩٢٦.

ومع أن بدايته كانت في نقد الشعر إلا أن جلّ اهتمامه قد انصرف فيما بعد الى فن القصة، إذ نجده قد عرّف بها وبيّن عناصرها، وتوقف مطولاً عند اللغة الفنية باعتبارها أهم مقوماتها، كما قدم نصائح في إبداعها لكتاب هذا الفن الذي يعدّ جديداً في أدبنا العربي خاصة في فترة العشرينيات، وكذلك أرّخ لبدايات القصة المصرية مبرزاً أهم روّادها.

تعريف فن القصة:

لم نجد يحيى حقي يفرد كتاباً في نظرية الأدب والتعريف بجنس القصة، لكننا وجدناه يبث ذلك عبر كتبه في النقد التطبيقي الذي تناول في معظمه قصص معاصريه ورواد هذا الفن.

إنه يرى فن القصة «فناً مستقلاً عن المقالة والخطب والأبحاث الأدبية والنفسية والاجتماعية ومستقلاً عن السيرة التاريخ المتخيل والريبورتاج الصحفي. . . كما أن وسيلته الوحيدة هي التعبير بالحادثة وبالتفاعل المستمر بين أشخاص القصة دون وضع خط تحتها وإلا أصبحت موعظة، كما يرى القصة غاية تتمثل فيها حدة أزمة ثم تنحل فتسفر عن نتائج غير نهائية، ولكن بالنسبة لما يسبقها من الحوادث التي رأت القصة عن عمد وأحياناً بلا حكمة ظاهرة أن تقتصر عليها لأنها هي وحدها التي تخدم غرضها.»(٢)

وفي كتابه «أنشودة للبساطة» نجده يوضح بشكل أوسع كيف تكون الخاتمة الفنية في القصة القصيرة، فالصنعة تقتضي ألا يكون ختام القصة معنى بديهياً يستطيع القارىء بسهولة أن يتوقعه وإنما «تنتهي القصة القصيرة بجملة تشبه آخر ضربة لدى رأس المسمار أو تكون بمثابة علاقة تعجب تترك الأفق من ورائها بنفسجياً لخيال القارىء. . . وأحياناً تكون طعنة خنجر.»(٣)

فالخاتمة ليست لحظة هادئة بالنسبة للقارىء، إنها لحظة إثارة، كما هي لحظة شاملة، لذلك كثيراً ماترتقي القصة بخاتمتها أو تهبط.

وهو يرى أن التعبير الأدبي ماهو في نهاية الأمر إلا «تحويل الخاص الى العام» ولكنه سرعان مايبين لنا أن القصة «تحويل العام الى الخاص» وأنه لاتناقض بين القولين أي «لاوصول من الخاص الى العام إلا بعد الوصول أولاً من العام الى الخاص» فلا قيام صدق العام إلا بقيام صدق الخاص محدداً تمام التحديد، بل لعل (هيامه) بهذا التحديد مرجعه هو الوصول الى العام الخاضع لما يلزمه من التجريد، التخلص من قيود الزمان والمكان ومن خصائص اللغة.(٤)

ولا شك أن التجربة والمعاناة والخبرة لاشطحات الخيال هي التي تهب القصة خصوصيتها فهي المادة الخام التي لايجدي في غيابها براعة الصنعة وتألق الذهن وثراء الروح والقلم ينبض اللغة، إنه يريد نوعاً من الأمانة للواقع والحياة عن طريق نبض التجربة وتصوير تفاصيل دقيقة تمنح القصة نبضاً خاصاً بها، كما فعل نجيب محفوظ الذي بدا الناقد معجباً به.

وقد بيّن لنا علاقة الكاتب بالقصة، فهو يدعي الاختفاء ولكنه ـ لمن يرى ـ ظاهر كل الظهور في قصته باختياره للموضوع، بتفصيله لنماذج، بإلحاحه بفكرة أو عقدة بطريقة تشجيعية، باعتماد وصفه على حاسة من حواسه الخمس بالتزامه لألفاظ معينة لها دلالة على طبعه، بنصرته وإشادته

بركن واحد من الثالوث الذي ينقسم اليه البشر: لذة العقل ولذة الروح ولذة الحس، ظاهرة أيضاً في تركيب جمله، تدل عليه رشاقته ونصاعته أو تعقده، وغموضه.[٥]

إن على الكاتب أن يتدخل بفن القصة بصورة غير مباشرة، أما أن يبرز صوته بشكل مباشر فهذا يخلخل البناء الفني ويفسد الابداع القصصي.

كما أن الناقد يطالب الكاتب بتصوير شخصية حرة في إرادتها، فيرفض تصوير شخصية مجنونة مستلبة الارادة، فالفن لايزاحم العلم، بل يهتم بالصراع القائم على حرية الارادة، ومن هنا تنشأ الدراما التي ينبغي أن تقوم عليها القصة، أما تتبع المرض العقلي وتسجيل آثاره وتطوراته فهو من اختصاص العلم لا الفن، ويضرب لنا مثلاً راسكو لينكوف بطل «الجريمة والعقاب» انه نمط شاذ لكنه غير مصاب بمرض عقلي فهو هالك لإدراكه أنه في صراع مع القدر لا مع المرض لذلك يرثي الفن لمثل هذا البطل لا لمريض يحتاج الى علاج طبي، إذ هناك فرق كبير بين أخذ أخلاقيات الفن وأخلاقيات المجتمع على حد قوله.

كذلك يلاحظ يحيى حقي أن الدعابة قليلة والسخرية أقل في القصة، لذلك يدعو الكتّاب الى استخدامها.

أما عن علاقة القصة بالسياسة فيبين لنا أنه لايحب السياسة في القصة لأنه يعوّل في تقديرها على ميزاتها الفنية، «أما السياسة فإنها تدخل في التقدير عامل التخريب لأنصار المبدأ، أو أعدائه، وهذا باب من ورائه تيه لايجدي فيه السير.»[٦] إنه يريد تغلغلاً في الأعماق الانسانية بعيداً عن المعاني السطحية، والهموم الضيقة والملابسات المحلية، ليحلق الكاتب في أجواء المعاني العليا.

وهو لايقصد بهذا أن يغفل الكاتب بيئته الخاصة، لذلك ينتقد الكاتب السعودي محمد علوان لافتقاده، التركيز على البيئة الصحراوية، ويدعوه

الى الالتفات الى عبقرية المكان إذ إن بروز البيئات المحلية المتباينة هو الذي يبني للقصة العربية رقعتها الفسيحة في نظره.

لذلك نجده يبحث عن البيئة ويكره تلك الروايات التي يكتبها الأجانب عن مصر وتجري حوادثها في مصر، فكان لايقرؤها أبداً لأنها كذب، وكذلك كره أن يكتب بعض الكتاب المصريين قصصاً تدور حوادثها في أوروبا ويحدثنا عن تجربته، الخاصة فهو رغم تجْواله في بلدان شتى (تركيا، روما، باريس) لم يكتب سوى عن مصر التي عاشت في كيانه وأعصابه ودمه ولحمه.(٧)

إنه يؤكد في التعمق في تقديم البيئة التي ليست مكاناً فحسب إنها عادات وتقاليد ومعتقدات ولغة وثقافة.

لذلك كثيراً مايكرر أن من أهم عيوب القصة العربية هي السطحية والسذاجة فنحن لانستعمل في عالم الماديات أو عالم العواطف إلا الأبيض والأسود أما خط الظلال فضئيل جداً، من المفارقات القول بأن الظلال هي التي تنير المعالم وتحدد لها شخصيتها المميزة، والاقتصار على الأبيض والأسود دليل الفقر ومدعاة الى السطحية. . »(٨) إنه يريد أدباً يبتعد عن ثرثرة الصحافة لايقرأ في قطار أو قبل النوم، وهو يحدد لنا سبب هذه السطحية في الأدب، إنه الكاتب السطحي فقير الروح، قليل الانتباه لعالم الماديات وعالم العواطف، قدرته على الاستيعاب والتعبير محدودة.

ومنذ وقت مبكر نجده ينتبه الى دلالة العنوان الذي بدأ النقد المعاصر ينتبه اليها اليوم، ولاشك أن ممارسته الابداعية ومعاناته في اختيار عناوين مناسبة لقصصه قد جعلته ينتبه لهذه الدلالة، فقد لاحظ مثلاً أن عناوين نجيب محفوظ تدل على مكان ثابت استاتيكي (زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية. . .) فتوحي بالبناء المعماري، ولا تنم عن الموضوع، لكن عنوان روايته «اللص والكلاب» يحسّس المرء أنه مهيأ

لخوض صراع عنيف، ونجد فيه خلاصة رموز العمل كلها، فوراء كل كلمة في الكلمتين أكثر من معنى واحد محتمل. [٩]

إنه ينتبه الى ناحية دقيقة قلما ينتبه اليها الناقد عادة، تطور استخدام عناوين القصص لدى كاتب معين و دلالاتها الفنية.

ولكونه مبدعاً حقيقياً، فقد عرف أن القوانين الأدبية المسبقة لاتصنع أدباً، إنها تضر الأدب ولا تفيده، لأنها تقد حرية الأديب، فالابداع لايكون مع القيود وإنما هو مرادف للحرية، ويضرب لنا مثلاً على أن القوانين المسبقة تقيد حرية الأديب حين تحدث عن عيسى عبيد في كتابه «فجر القصة المصرية» فبيّن كيف عرض في مقدمة قصصه «مبادىء الفن القصصي عرضاً جميلاً وفهم المشاكل التي تواجه الكاتب المصري، وقدم لها حلولاً متزنة ولكننا اذا قرأنا قصصه بعد هذه المقدمة المنهجية لانستطيع أن نمتنع عن الاحساب بأن هذه المبادىء المحددة لها رسمها لنفسه قد وقفت له بالمرصاد، فإن هذه القصص في أغلبها تبدو وكأنها تطبيق تمريني لقاعدة مرسوم لها من قبل دائرة مهما اتسعت فهي ضيقة يدور في داخلها، فتمنعه من الحرية والانطلاق.»[١٠]

موقف يحيى حقي من اللغة:

يعد يحيى حقي رائداً من رواد القصة في الوطن العربي، ولاشك أن ممارسته الابداعية، قد لفتت نظره الى مشكلة حقيقية يعاني منها المبدع العربي، هي مشكلة اللغة التي تعد العمود الفقري لأي إبداع أدبي، لذلك نجده قد صبّ جلّ اهتمامه على عنصر اللغة باعتباره من أهم عناصر القصة.

ومنذ وقت مبكر (١٩٤٨) نجده يدعو الكتاب الى نفض الغبار عن اللغة العربية وهزها هزاً عنيفاً لتستفيق من سباتها العميق، وقد كانت هذه المهمة بالنسبة للرواد بالغة الصعوبة نجده يحدثنا عنها في سيرته الذاتية

«كناسة الدكان»: وكان علينا في فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح، حريص على ماله أشد الحرص، تشتد قبضته على أسلوب المقامات، أسلوب الوعظ والارشاد والخطابة، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والترادفات، أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية الى مصمصة من الشفاه. . . كنا نريد أن ننتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوباً يصلح للقصة الحديثة، كما وردت لنا من أوروبا شرقها وغربها. . . »(١١) أي أسلوباً يصلح للحياة بكل زخمها وهمومها، بعيداً عن لغة القواميس الجامدة.

وقد لاحظ أن رجال السياسة كانوا أسبق من رجال الأدب في تحرير أسلوبهم من الطابع القديم إذ امتاز بالدقة والتحديد والخضوع لمنطق صارم، مع الابتعاد عن التكلف لأنهم أكثر صلة بالحضارة الغربية، فأتقنوا لغتها، في حين نجد رجال الأدب كانوا أكثر صلة بكتب التراث، وهو لايقصد بهذا القول الانقطاع عن التراث، وإنما نجده يدعو الكتاب الى قراءة هذا التراث وتأمله وتذوقه، ثم لينسوه ويعبروا عن أنفسهم بلغة العصر وبلغة القصة، وأن مثل هذا الخوض في أسرار اللغة يؤدي بنا الى القراءة والتأمل والتذوق بعيداً عن التسلية الفارغة. (١٢)

ويبدو لنا يحيى حقي عاشقاً للغة، حتى أنه يؤلف كتاباً بعنوان «عشق الكلمة» فهي المادة الأساسية للفن، ولابد للمبدع أن يكون خبيراً بمعدن هذه المادة التي يعمل بها وتشكل وسيلة التعبير عن ذاته وهي ليست مادة جامدة وإنما هي كائن حي، لذلك لاتنتقل الينا منبتة الصلة عن ماضيها، «بل من قبيل التطور فلا تنعدم في الجديد خصائص الأصل، والوجوه قد تختلف. . . ولكن الروح والغريزة. . . الوحي. . الهمس. . الروابط. . القواعد. . شجرة الأسرة كلها باقية، اللغة خيط لاتستطيع أن تضع يدك على نصيبك منه وتقول إنه هو هذا. .

بل لابد أن تمسكه من أوله وتسايره حتى تبلغ ماانكشف منه لك من أجل أن تفهم ماذا أعطيت منه . . . أو كجبل الثلج العائم في الماء لاظهر منه فوق السطح إلا أقله وهو محمول على الغائص منه . . . لايتحرك إلا بتحركه . . . المثل الأعلى في ذهني للكاتب هو الذي يشعر أن جميع ألفاظ اللغة تناديه ، لتظهر للوجود على يديه ، لا من قبيل الترف . . بل لأن اتساع رقعته الذهنية والروحية هي التي تتطلبها جميعها»[١٣] .

اذاً لايستخدم الأديب لغة مستمدة من القواميس فهي «رغم صدقها مغلولة اللسان تستنفد سريعاً أثرها المباشر ، بل من التراث ، فإنها حينئذ توحي بكل رموزها ومعانيها الخفية وايماءاتها وخلاصة أساطير الأمة ، هذه هي اللغة التي تتم بها المشاركة الوجدانية ، إنها الأساس الفرد الذي لايصح إلا عليه البناء ليظل الأدب تياراً متدفقاً وإن اختلف وتنوع ، لئلا يكون جريه منقطعاً كأنه يقع في حفرة فينبجس الى أن يفيض فيقع في حفرة أخرى تالية»[١٤] .

لو تأملنا اللغة الأدبية لوجدنا فيها معطيات تراثية ومعطيات ذاتية مستمدة من مزاج الكاتب فمن المعروف أن الأديب يضفي على اللافظ وسط العبارة شحنة انفعالية تخييلية ، وبذلك يختلف النثر الفني عن النثر النفعي ، إذ تخرج الكلمات عن دلالاتها اللغوية ويتم شحنها بفيض من الصور والأخيلة ، وهو يرى أن كثيراً من التعابير الفيزيولوجية المحضة خارجة عن نطاق الفن لابد من رفع هذه التعابير عن المستوى الفيزيولوجي الى مستوى رمزي لتدخل نطاق الفن .

وبما أننا أثرياء جداً في الألفاظ ، نجد أنفسنا «نسرف في نثرها بلا حساب ونكتب بمزاج المزمزة أو القزقزة ، فاذا أكلنا الدسم أصابنا عسر هضم ، ثم إنه مما يترتب على ميوعة الارتباط بين الألفاظ ميوعة الفكر . . . . »[١٥] .

إن المقدرة الفكرية تؤدي الى مقدرة لغوية، كما تؤدي الى دقة في اختيار اللفظة والابتعاد عن الثرثرة اللفظية التي تدل على سطحية التفكير غالباً، لذلك نجده يتساءل «كيف لايصاب القارىء هذه الأيام بالحول لطول رؤيته لفظين لكل معنى واحد؟».

وهو ينقل لنا تجربته اللغوية وهمومها أثناء الابداع قائلاً «واذا جلست لأكتب فأمسكت بالقلم حينئذ أشعر أنه شريك لاأداة، له إرادة مستقلة، كأنما وقع ووقعت معه في تيار متدفق لانتحكم نحن الاثنين في حركته كل التحكم، يسوق الينا نحن الاثنين من تراث اللغة ويفرض علينا ألفاظاً لانريدها لأنها متحابة مع ألفاظ أخرى، وألفاظ أخرى نريدها لالشيء إلا لأن لها رنيناً تطالب به نغمة سليقة اللغة، وهي مهمة في ضمائرنا، فلا تتضح وتسرنا إلا بهذا الرنين، يسوق التراث الينا نحن الاثنين أخيلة واستعارات ومجازات وتشبيهات ورموزاً انقطعت عندنا الصلة بين منشأها وهي مناطق الصدق ومطابقة الحال بين علة استخدامها وجدواه في عصر مختلف كل الاختلاف عن عصر نشأتها، أصبحت من قبيل المصطلحات الفرضية لاعلاقة لها بالمعنى الأصيل لألفاظها منذ نشأتها.»(١٦)

يبين لنا، بفضل حبرته الابداعية، أن تعامل الكاتب مع الألفاظ لايمكن أن يكون إرادياً تاماً، لهذا جعل للقلم شخصية مستقلة، فثمة ألفاظ مجبر على استخدامها بحكم العادة أو السليقة والارث كذلك ثمة ألفاظ متلازمة بحكم الجوار، على الكاتب أن يفك ارتباطها فيجمع بين ألفاظ لم تلتق من قبل.

يحس المرء أن الناقد الأديب مطلع بدقة على المعاناة اللغوية التي تعتمل في داخل كل مبدع لهذا ينقل لنا معاناة الكتاب الكبيرة في خل مشكلة الاهتداء الى ألفاظ نسمي بها حشداً ضخماً في عالم الماديات لأشياء لم تكن تعرفها العرب هي وليدة الحضارة الحديثة، حاولت المجامع اللغوية

أن تجد لها حلاً، فشاعت ألفاظ قليلة وأخرى لم تكتب لها الشيوع . . . وهي في هذه المشكلة يميل الى اقتباس ألفاظ أجنبية كما هي، لكنه يخشى أن يحدث صدى لايدري نتائجه، ثم يذكر لنا تجربة الأمة العربية في الماضي إذ بدت لغتها قادرة على الاقتباس حين كانت حضارتها مزدهرة، لكننا اليوم نشعر أثناء الاقتباس بشعور التهيب والخجل، لأن الحضارة ليست حضارتها، مازالت عارية تقترض من الغير.

وهذه المشكلة ليست قاصرة على عالم الماديات، بل هي قائمة في عالم العواطف، أي حين يراد التعبير عن منازع النفس وأهوائها وعللها، فاللغات الأجنبية غنية بالألفاظ التي تعبر عن هذه المطالب، لكننا لانستطيع الاقتباس منها في هذا المجال[١٧]، فعالم الماديات أقرب للعمومية، في حين تلمس العواطف أخص خصوصية الانسان، وهنا دور المجامع، لكنها لن تكفي في نظره، لابد من عمل الكاتب المبدع، الذي عليه أن يعمل جنباً الى جنب المجمع.

لاشك أن الممارسة الابداعية تمنح الأديب الحقيقي القدرة على فهم العالم الداخلي للانسان وبالتالي محاولة التعبير عنه بألفاظ مناسبة ربما أكثر من ألفاظ يخترعها علماء اللغة في المجمع، لأن محكّه الحقيقي هو الحياة الانسانية، في حين نجد محكّ العلماء هو القاموس.

ومما يساعد على الثراء اللفظي تعمق الأديب في منابع اللغة الأصيلة أي «في رحاب القول من منظوم ومنثور في أدب اللغة»، وهو لايقصد البحث عن الألفاظ في بطون القواميس فهذه اللغة هاجعة لاتتحرك، وإنما يصد بالألفاظ مختلف الشحنات والظلال التي نطقت بها على يد كتاب اللغة وشعرائها، ففي رأيه أن العرب كانوا يستخدمون ألفاظهم بجرأة وحرية بل فوق هذا وذاك ببصر وذوق وفن جميل، فقد كانت الموهبة اللغوية من أبرز صفاتهم.

كما يبيّن لنا عبقرية اللغة العربية التي اهتمت «بأن تصوغ ألفاظاً لكل الفوارق الدقيقة لا بين الألوان فحسب، بل بين أطياف هذه الألوان، ومهمة الكاتب هو الانتباه لهذه الفروق وإبرازها في أقل عبارة ممكنة. . . فالايجاز والحتم والتحديد والوضوح هي وسيلة للوصول الى الأعماق. . . للاجادة والاتقان». (١٨)

لهذا رأى في المجددين المنقطعين عن جذورهم اللغوية أشبه بفراشة نسيت بدايتها حيث كانت دودة في شرنقة، فالانتقال في رأيه من جيل الى جيل ليس تحولاً من أصل الى أصل، بل هو نمو عضوي طبيعي.

ومن المهم لديه أن يمتلك كل كاتب أسلوباً، يتميز به ويعبر عن شخصيته ومزاجه، أي يملك لحناً أساسياً عاماً يتمشى في القطعة الأدبية كلها، هذا اللحن لاقيام له إلا على ألفاظ صادقة محددة تقع في أماكنها الحقة ذات شحنات قوية من الايماءات والظلال، ثم يبين لنا أن لكل لغة أسرارها ومنهاجها ووسائل تعبيرها، وأن كل تجديد مهما شطح لايمكن أن يكون منقطع الصلة بهذه الأسرار، إنما هو يكشف جوانب فيها كانت خفية، تتلمس الصور انتقالها من عالم المسكنات الى عالم الواقع. (١٩)

لذلك لايرفض الأساليب الحديثة في الكتابة، من حقها أن توجد وأن تأخذ دورها، وأن يسري عليها كما سرى على غيرها حكم الزمن من تطوره، وهو حين يلجأ اليها يعمد الى الفكاهة رافضاً الغلو فيها.

إن أشد مايخشاه في هذه الأساليب الألغاز، شدة اعتمادها على النقد، مما يؤدي الى انعزالها عن المجتمع والنفوذ الى ضميره، فيفسد ذلك اللقاء الوجداني بين الفنان وجمهوره.

وقد آن الأوان ليكون لنا في الأدب أسلوب دعاه «بالأسلوب العلمي»، يعتمد على تحديد المعاني باختيار ألفاظ محددة لها أي حتمية، بحيث لايكون المكان صالحاً إلا للفظ واحد، ويتعذر أن يستبدل به لفظ

آخر، وبذلك نزيل عن أسلوبنا كل علل الزيف والتبرج الفارغ، ويزول الاستطراد والاضافة، ليميل الأسلوب الى الجمل القصيرة التي ترتبط برباط ذهني لالفظي، ويبيّن لنا أن سير الذهن في الأدب ليس خطواً متتابعاً رتيباً بل هو توثب يفرض على ذهن القارىء توثباً مثله فيخرجه من سكون الى حركة.[٢٠]

وقد لاحظ أن ثمة صدعاً بين الأسلوب والفكرة، إذ يثقل السرد، ونحس رتابة اللغة، وللانتقال من أسلوب الحكاية الى الأسلوب الفني في القصة، لابد أن يختار الكاتب اللفظ لا لمعناه القاموسي وحده بل قبل كل شيء لإيحائه ودلالاته القريبة والبعيدة، فليست العبرة في نقل المعنى أو الخبر بل العبرة هي نقل الأثر من نفس الكاتب الى نفس القارىء، ويبيّن لنا الفرق في التشبيه في الأسلوبين، فهو في الأسلوب السردي جزئي مقطعي، شيء بشيء، مادي بمادي، أو معنوي بمعنوي، وقد يتقدم قليلاً ويكون شيء مادي بشيء معنوي أو العكس، أما التشبيه في الأسلوب الفني فهو يتطلب هذا وفوق هذا شيئاً زائداً أي التذكير أو التشبيه بجو لجو وبأثر نفسي لأثر نفسي، تشبيه كلي لامزاوجة جزئية مقطعية ولذلك ينفر من الاستعارات المألوفة ويؤمن بالتشبيه البليغ الذي يعده من الأدوات الرفيعة في الأسلوب الفني، لأنه يضم أشتاتاً متفوقة متنافرة في وحدة لها مغزى، وهو وسيلة المؤلف في التقريب بين عالم الماديات والمعنويات هو الدليل على مدى نفوذ نظرته الى الكون ومثل هذا الأسلوب الفني لن يكون إلا اذا تخفف الكاتب من حياته وأمانته حتى يتلون أسلوبه ويدب فيه نبض حياة تخالف وتعلو حياة القصص ذاتها، فإن هذه الحياة الثانية هي هدف الفن الأسمى.[٢١]

إن مثل هذا الأسلوب الفني يتطلب من الكاتب حشداً لكل قوى الروح والذهن والمخيلة من جانب وحس وإلمام باللغة من جانب آخر.

فهو يطمح الى أسلوب يرقى عن المستويات الدنيا أي يرقى عن النفع وحده ليصل الى النفع والجمال، ولا قيام لهذا الجمال بغير موسيقى، وقد وضح لنا أن موسيقى النثر تختلف عن موسيقى الشعر التي يتذوقها اللسان والأذن معاً، أما موسيقى النثر فتحتانية جوانية، لاعلاقة لها بالأذن واللسان، لذلك ينصح الكتاب أن يكتبوا بأيديهم لا بألسنتهم، فلا ينخدعوا بحلاوة جرس اللفظ على ألسنتهم وآذانهم يقول مخاطباً الكاتب «لابد من تفجير كل مافي اللفظ من شحنات ودلالات وايماءات لاعلاقة لها بنطق اللسان، أي تنبت الصلة بما يكاد يكون كاملاً بين اللفظ كما هو في القاموس وبينه وهو في موضعه الذي وضعته أنت فيه بين سابق ولاحق، لايصلح لفظ آخر لمثل هذا الموضع ولايصلح موضع آخر لمثل هذا اللفظ، انك ستخرج هذه الألفاظ المستعرة في ضميرك تؤججها الأحلام والرؤى والوجد والهواجس والقلق والخشوع، ترقب كل ماعاناه البشر في الماضي، ووراءه كل ماسيعانونه في المستقبل من أفراح وأحزان. . . والغريب أن هذه الألفاظ التي لم ينظر في اختيارها الى جرسها ستتعاون اذا اجتمعت في عزف لحن يشمل العمل الأدبي كله، مؤلف من عدة ألحان موضعية مستقلة، ولكن هذا اللحن يحس به الذهن والضمير. . . . لا اللسان والأذن. . »(٢٢)

لذلك يرى أن من أهم عيوب الأسلوب القصصي الميوعة والسطحية فمازلنا نعبث بالألفاظ ونهيم بالسجع اللفظي، لالأداء لمعنى، بل لمجرد لذة الخدر بالرنين الرتيب وإن كان أجوف فارغاً.

كما يلفت نظرنا الى أن السجع اللفظي مازال يندس في بعض أساليبنا في صورة مستترة سماها «السجع الذهني» إذ «تقفى على الجملة جملة أخرى لاتقيم سجعاً ولكنها مع ذلك سواء طابقت الجملة الأولى في ايقاعها أم لم تطابق - وإن كانت المطابقة حادثة في الأعم - ترديد واضح كأنه آلي لمعنى الجملة الأولى، فهي زيادة لاطلب لها، لاتفيد شيئاً جديداً. . . هذا

عبث وامتهان للفكر، ومتى امتهن الفكر أسلم نفسه وهو ذليل للميوعة، بالرغم من أن المعنى في الجملة الأولى قد يكون محدداً أقول هذا على أحسن الفروض، أما الواقع فهو أن هذا العبث هو نتيجة حتمية لميوعة الفكر ذاته وكل مايصدر من فكر مائع مقصي عن دائرة الأدب.»(٢٣)

ومن عيوب الأسلوب القصصي الفقر اللغوي الذي يؤدي الى الجمود والتكرار فيبعث الملل في النفس، ويجعلنا نحس أن القصة فقيرة والفن في رأيه لابد أن يوحي بالثراء بل الثراء الفاحش.

ومن العيوب أيضاً الانسياق وراء «الموضة اللغوية»، والعجز عن مقاومة سحرها لأن اللفظ الموضة - كما يحدث في موضة الملابس قد لاتليق دائماً بالموضع الذي يملؤه هذا اللفظ، فيجيء الخضوع للموضة على حساب الدقة، على حساب التنوع اللفظي الذي لابد أن يظهر في القصة حسب تنوع المواضع أيضاً، إنه يدعو أن يكون لكل كاتب أسلوبه الذاتي الذي هو وليد مزاجه، وإلا عليه وحده فارز له عن بقية زملائه.

وهو يعترف بأ ن لكل جيل موضة لغوية تهيمن عليه هيمنة شديدة، هذه الموضة اللغوية (موضة دلف ومارس، وافراز، وقوعة، ومصلوب وعفوية) لايعترض عليها ولكنه ينصح ناشئة الكتاب أن يعاملوها معاملة موضة الملابس فلا يلبسون منها إلا مايليق بالمعنى المحدد الوارد في قصصهم ويلبسونها في موسم واحد لا في كل المواسم.(٢٤)

إن الأسلوب، في رأيه، كائن حر أهم مقوماته دفؤه وجريان الدم فيه، فالتقليد جمود ورتابة، كما أن الغلو في أناقته مقتل لروحه.

مشكلة الحوار بين العامية والفصحى:

يبدو لنا يحيى حقي من أنصار الفصحى في الحوار، فالأدب الجدير بالبقاء هو الذي يصاغ بالفصحى، لأنها هي وحدها التي تمد المؤلف بتراثها الضخم المتضمن كنوزها وقواها الظاهرة والخفية، هي التي تمده، اذا

صدق احساسه بها وبما يكتب عنه، بتراكيب من وحيها صادقة كل الصدق في التعبير لم تكن تخطر له على بال، إنه يستثير من حيث لايدري حشداً ضخماً من العباقرة الغابرين يمونونه بخير ماتفتقت عنه قرائحهم الموهوبة، وكل هذا مفقود في العامية.

وكان من حق أنصار الفصحى ومن واجبهم أيضاً إذا شاءوا ـ وأنا معهم ـ أن يصارحوا الناس بأنهم يؤمنون بأن الفصحى هي الرباط المقدس بين الأمم العربية، وأنه من غير الجائز في عهد القومية العربية أن نفصم هذا الرباط أو نعمل على توهينه.

لذلك نجده يرد على الحجج التي يستند اليها أنصار العامية، ففي رأيهم أن العدول عن العامية الى الفصحى في بيئة لاتتكلمها مفسد لابعاد الشخصية وهادم للعمل الأدبي كله، فيرد عليهم مبيناً أن مضمون العمل الأدبي باعتراف النقد ذاته، ليست صورة فوتوغرافية لواقع الحياة، بل هو ايهام بهذا الواقع فلماذا لايسري حكم الايهام ومنطقه على اللغة أيضاً، لماذا يكون المضمون ايهاماً بواقع ثم يريدون للحوار أن يكون لا هو وحده صدقاً فوتوغرافياً للواقع. (٢٥)

وهو يبدو لنا معجباً بلغة الحوار في رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ فقد تضاءلت الفرق بين العامية والفصحى، إذ ليست العبرة في رأيه باللفظ بل بشحناته، ومن أجل هذا استساغ استعمال الفصحى بدل العامية فيها فقد اكتسبت اللغة شحنات وأطيافاً عديدة، فباتت الألفاظ مجنحة منطلقة فقد استثيرت من جمودها ومهاجعها، وقامت تنفض عنها التراب ليدب فيها عنفوان الحياة على حد قوله.

وخير دليل على حماسته للفصحى دعوته كتاب المسرح الفكاهي، لكتابة حوارهم فيها، بعد أن أعطاهم مثلاً لنجاح الفصحى في إحدى المسرحيات الفكاهية المترجمة تدعى «كنوك» قائلاً نحن نخاف العفريت

قبل أن يطلع لنا، ونسيء الظن بالجمهور قبل أن نمتحنه، ولعل البدء بالترجمة يمهد الطريق للتأليف فليس من المحتم أو المعقول أن يقتصر المرح الفكاهي على العامية.»[٢٦]

كما نجده يلفت نظر كتاب الحوار المسرحي العامي الى أن الفكر المثقف حين يطلب المستويات العليا. . . . لايستطيع أن يتشكل إلا بألفاظ وتراكيب من الفصحى ولاتكون كتابتها من بعد بالعامية إلا نوعاً من الترجمة، وهذا بسبب التفكك والتفتت بل حتى التعقيد اللفظي الذي تزخر به بعض المسرحيات المكتوبة بالعامية، وهذا ليس عيباً في العامية بل في الفكر الذي كتبت به لأنه لزم أدنى المستويات على حد قوله.

وهو يتابع أثر الترجمة على الحوار المسرحي، إذ دخلته كلمات لاداعي لها مثل كلمة الاستعانة «حسن» وعجزت العادة هذه المرة عن تحويل استغراب الجديد الى ألف القديم، الى درجة أحس فيها «أن الحوار، وهو بالفصحى، حوار أعاجم تعلموا العربية في بلادهم من القواميس، و«حسن» ترجمة أمينة لكنها في لغتها الأصيلة فقدت معناها اللغوي لتصبح كلمة استعانة مصطلح عليها، ولكل لغة سليقتها في طرق اختيار كلمات الاستعانة واستخدامها، وقد تتماثل لغات في الاختيار والاستخدام فلا ينبو السمع أو الذوق عندما نترجم كلمات الاستعانة من لغة الى أخرى ترجمة حرفية، أما اذا اختلفت السليقة والطرائق فلا مناص من الأحجام عن ترجمة المعنى اللغوي لهذه المصطلحات، ولا مفر للمترجم من أن يجد لها مصطلحاً من سليقة لغته، فيؤدي المعنى المقصود تمام الأداء. . . . فاذا عجز أو لم يهتد فالصواب أن يحذف كلمة الاستعانة من ترجمته، لأنها في أغلب الأمر ناقلة، فلا يفسد الحذف سلامة النص أو تسلسله في لغته بل الذي يفسدها هو ترجمة المعنى اللغوي للمصطلح الى لغته التي تنكره سليقتها أو لم تألف استخدامه في موضعه.»[٢٧]

ويبدو لنا يحيى حقي ليس متشدداً في استخدام العامية في الحوار، لكنه ينتقد وجود مفردات عامية أثناء السرد، كما فعل محمد حسنين هيكل في قصته «زينب» وهو ينصح أولئك الذين يكتبون بالعامية أن يكتبوها بعناية وذوق وبصر لقد انتهى أيضاً عهد «ميوعة اللفظ» وأصبحت الفكرة المتعمقة تحتاج الى لفظ واضح لالبس فيه ولا خداع، واذا استقامت الألفاظ في وضعها الصحيح استقام الأسلوب وأدى الغرض منه.

ورغم إعجابه بلغة صلاح جاهين، الذي رفع العامية بعد أن طعمها بالفصحى وثقافة المثقفين، فإنه يراها تشكل خطراً على الفصحى، لأنها استطاعت أن تعبر عن الفلسفة شعراً، فأصبحت أقرب الى لغة ثالثة، لكنه يتمنى من صميم قلبه أن تكون هذه التجربة عاقراً، فنحن في غنى عن هذه البلبلة التي لابد أن تصيب حياتنا الأدبية على حد قوله.

نصائح للكتاب:

قدم يحيى حقي في نقده نصائح للكتاب، وخاصة أولئك الناشئين، هي وليدة التجربة والمعاناة، ولعل أبرز هذه النصائح كان في مجال اللغة القصصية، فقد لاحظ مثلاً أن الكاتب الناشىء يميل الى استخدام الجمل القوية الطويلة اذا كتب قصته، فاذا رواها شفاهاً لم يستخدم إلا الجمل القصيرة، لذلك يدعو من أجل أسلوب أدبي أنيق، أن يقترب المكتوب من المنطوق وعلى الكاتب أن يتصور أنه يتحدث الى سامع، وحبذا لو كان الحديث كأنه مسارة، وهمس وفي خلوة، فلا تكون الكتابة وسيلة لتعقيد الحديث السهل بل لتعميقه وتجميله ورفع غماره الى قمة النبل. (٢٨)

وعلى الكاتب أن يقلع عن عادة استعمال الكلمات التي فقدت معانيها لكثرة استعمالها بحكم العادة والتقاليد، إذ يجب أن تكون ألفاظ المؤلف كلها مرتبطة سوياً وتسير الى نهاية واحدة ولكل كلمة موضعها لاتتقدم عنه

ولاتتأخر لذلك يدعو الكتاب الى حذف كل كلمة يمكن الاستغناء عنها مع بقاء المعني على أصله.

ويلاحظ أن أغلب قصص الشباب تلتزم الأسلوب التقريري، صحيح أنهم تحرروا من أسر قواعد البلاغة القديمة، ورفضوا الخضوع لسحر رنين الألفاظ وزخرفها لكن كثيراً من ألفاظهم تبدو كأنها مندلقة رأساً من القاموس فلا تحقق مطلب الايهام ولا تنبثق من النظرية الجمالية التي هي عماد الأدب وبقية الفنون، لهذا يدعوهم الى أن يتركوا على كل لفظ طابعهم الخاص فينطق بأشياء لايعرفها له القاموس، لأن المزاج الفني هو الذي يختار اللفظ المناسب وفي مجال افتتاحية القصة يدعوهم الى استخدام الفعل الماضي في بدء الكلام عن الحدث دون استخدام «كان، كانوا» ثم يذكر هذه الملاحظة الهامة «إن جر الماضي الى الحاضر يبقي للحدث حرارته وتلقائيته وحركته، والقصة محتاجة لأن تشيع فيها الحركة، بل يقولون، إن بدءها بفعل يدل على الحركة يخدمها، فالجملة الفعلية بحسب المنطق خير من الجملة الاسمية»[٢٩] إنه ينقل لهم تجربته الابداعية مع اللغة، فيقدم لهم خبرته المصفاة والمعللة بطريقة منطقية، تضمن للقصة فنيتها وبالتالي نجاحها لدى القراء وهو دائب النصح للكتاب بضرورة العناية بلغتهم وقد آلمه اهمالهم المخجل لها، إذ تكثر فيها فيها الأخطاء النحوية واللغوية وان عزوا ذلك الى العجلة فهذا عذر أقبح من ذنب في رأيه.

كما يدعوهم الى تتبع تحولات اللغة من فصحى وعامية، فاللغة «أتون لاينقطع غليانه، عملية الدعك والانصهار مستمرة، أسلوبنا في سنة ١٩١٠ مثلاً يتضمن ألفاظاً من الفصحى ماتت الآن وخرجت من الاستعمال ونشأت بدلها أو بجانبها ألفاظاً جديدة»[٣٠].

عليهم أن يبقوا على صلة وثيقة بلغة الحياة، هذه اللغة التي لاتعرف الجمود وإنما تواكب إيقاع الحياة المتجدد.

وفي مجال التشبيه نجده ينصح الكتاب بالقصد والاعتدال، واستخدامه ليس لغرض جمالي أو بلاغي ولكن «من أجل التحديد والدقة، فمن مصيبة أساليبنا الحديثة، امتلاؤها بشخوص ومعان غير محددة تمام التحديد، واستخدام «الصفة» المجردة مفيد ولا شك في هذا التحديد بتحويل الشخوص. في عالم الأحياء وعالم المادة من دائرة العام الى الخاص ثم الى الأخص، ولكن الصفة المجردة لاتكفي أحياناً، إنها لاتهب نبض الحياة نتيجة لقاء شيء بشيء أو اصطدامه به، والتجسيم في فن الرسم يكون باستخدام الظلال، وكذلك في التصوير بالقلم نحتاج الى هذه الظلال، وأين نجدها إلا في انعكاس ظل شيء وهذا هو دور التشبيه»[٣١] إنه يدعو الكاتب الى التزام العمق والابتعاد عن السطح قائلاً «الابتذال يبسطك ولكنه لايحترمك أما الأغوار فتحترمك ولكنها لاتبسطك فأنت دائماً تختار: الانبساط أم الاحترام».

لذلك لابد أن يستند المزاج الفني الى غنى فاحش في الأحاسيس والعواطف، أي الى ثقافة روحية كما يستند الى فيض من العلم والذكاء والفهم، أي الى ثقافة عقلية، لابد من اتزان بين الروح والعقل، إذ «الفن انفعال منضبط» والانفعال هو من عمل الروح والعقل، أما الانضباط فهو من عمل العقل.

إنه لايريد من الفنان أن يكون لها شحيحاً، لا في حبه، ولا في كراهيته أيضاً نريد أن يذهب بهما الى أقصى المدى، ثم لايقصد من هذا كله إلا الخير وإشاعة الجمال، ورفع الحياة من الحضيض الى العلا . . . قبل أن تشغلوا أنفسكم غاية الشغل بتأليف قصصكم وتجويدها اشغلوها قبل ذلك بتحريك قدرة الذهن على الفهم والروح على الاحساس[٣٢] . . . لهذا فإن شيوع اليأس واللون الأسود في قصصهم مرده في رأيه الى الفقر الذهني والروحي «الذي خفف شهيتهم وعصارة معدتهم، فهم لايهضمون الحياة التي يأكلونها غصباً، إن بذرة الفنان الثري لابد أن تنبثق، إن لم تكن زهرة في حديقة مترفة، فشجرة زيتون مباركة من قبل الصخر».

إنه يريد من الفنان أن يضيف لنا جديداً، وأن يبدأ من الفرد ليرتفع الى النمط، لذلك عليه أن يكون ملتحماً بالمجتمع، متبيناً لقضاياه، ملماً بقوانينه الأخلاقية السماوية والعرفية، ليحرك فيه خير فضائله وأن يقدم كل ذلك عبر أسلوب فني أنيق مهذب غير عامي الذوق، جيد الصنعة إن ذلك كله لن يتحقق إلا اذا اكتسب الكاتب القدرة على الملاحظة ليتبين «الفروق الطفيفة أما الفروق الصارخة البليغة، فاتركها لعامة الناس، أنت معني بالتفريق بين لون ولون، بل بين طيف وطيف في لون واحد، لابالفروق التي تقتحم العين في مظاهر الغضب على الوجوه هذا يحمرّ وهذا يصفرّ، هذا يدمدم وهذا يزعق، بل باختلاجة جفن أو رعشة شفة لن يلحظها سواك وإياك أن تتعمد الملاحظة أو تكون في تمام وعيك، ولكن انظر وكأنك مغمض العينين سارح الذهن غائب عن المجلس.

لن تحتاج حينئذ لأن تقتنص الصدق، بل هو الذي سيقتنصك جارياً ملهوفاً عليك، مرتمياً بين أحضانك.»(٣٣)

إنه يدعوهم الى الصدق، الى فهم أرقى للواقعية في الأدب إنه العمق والدقة والارتفاع من المستويات السفلى الى المستويات العليا التي تمس جوهر الانسان في أي زمان وأي مكان.

كما يدعوهم الى شيء من التواضع والحياء، وعدم التسرع للوصول الى القمة، ألح عليهم أن يقفوا على الطريق متأملين، وأن يقبلوا بالتهيب أو خوف أو ازدراء بالنفس على معانقة الحياة، حلوها ومرها، معانقة الطبيعة والسرائر، ولكي يرفضوا شيئاً ينبغي أولاً أن يملكوه، ثم يبين لهم أن التجارب ليست بغسيل هدوم الأسياد، بالقراءة في حجرة مغلقة الأبواب والنوافذ سيصبحون نسخة ميتة لأصل حي، ويخرج الكلام من أفواههم كشقشقة عصافير اللبغاء لم يسقط منه حرف، ولكن الحديث غير مفهوم.

إذاً لن تكون التجربة إلا بالمعاناة والمخالفة واقتحام الأمواج، إنها العيش في خضم الحياة مما سيؤدي بالكاتب الى فهم أنضج وإحساس أعمق لكن التجربة وحدها لاتكفي، في رأيه لابد من الثقافة الواسعة، التي تجمع بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وقد لاحظ أن أغلب الشباب لايقرؤون إلا بالعربية.

إنه يؤكد باستمرار أن الفقر الذهني والروحي لابد أن ينعكس على حصيلة الكاتب من ألفاظ اللغة فيكون قاموسه بالتالي في غاية الفقرة. كما أنه يحمل المبدع مسؤولية تخليص التعبير من المصطلحات الموروثة وابتكار مصطلحات جديدة.

لو تأملنا الجانب التطبيقي لديه لوجدناه يتوقف عند رواد القصة، مبيناً أخطاءهم وانجازاتهم معاً، ليؤسس لهذا الفن على أسس سليمة إذ يتعلم الكتاب من أخطاء الرواد فيتجنبوها، كما يتعلموا من محاسنهم فيتبعوها، فمثلاً يتابع الجهد الذي بذله الرائد محمود ظاهر لاشين، فيبين كيف نجح في التخلص من النثر الموروث من عهد ابن المقفع والجاحظ أخفق في الإفلات من أسلوب المويلحي والمنفلوطي، لذلك بدأ البحث عن الكلمة المألوفة التي تعبر عن المعنى بلا زيادة أو نقصان، بلا سجع أو بهرجة، لكن بين هذه الكلمات سنعثر على عبارات تقليدية موروثة.

كما وجدناه يتابع تطور أسلوب علم من أعلام القصة هو نجيب محفوظ، فقد وجد في الثلاثية تقارباً في الوزن بين الحادثة ودلالتها، إنه اعتدال يقاس بضبط مؤلف متأمل صبور غير منفعل، ليس في الثلاثية فائض يهرب من الحادثة، التي هي مجرد نكتة يتخذها نجيب لعرض فلسفته ونظرته للحياة، للكشف عن التباين والاختلاف بين القيم في ذاتها وفي حكم الناس عن الصراع بين الحق والباطل، بين الخير والشر بين المؤقت والأبدي. . . . قد نجد في الثلاثية تفصيلاً للتفصيل، أما في «اللص

والكلاب» فلا نجد إلا خلاصة الخلاصة. إذ تفيض الدلالة فيه على الحادثة، مما يرفع القصة الى مقام التعبير الفني المخلف لأثر صادق وعميق.

عملية الإبداع لدى يحيى حقي:

بما أن يحيى حقي قد مارس إبداع فن القصة، لذلك استطاع أن يصف لنا عملية الابداع بدقة، في سيرته الذاتية «كناسة الدكان»، «خليها على الله» وفي كتبه النقدية («عطر الأحباب»، «أنشودة للبساطة»، «عشق الكلمة»، «خطوات في النقد». . . . . .) وقد وضح لنا في سيرته الذاتية لمَ كانت القصة القصيرة أقرب الى نفسه؟ مبيناً في الوقت نفسه كيف يتم إبداعها؟ إذ يقول: «الحديث فيها عندي يقوم على تجارب ذاتية أو مشاهدة مباشرة، وعنصر الخيال فيها قليل جداً، دوره يكاد يكون مقصوراً على ربط الأحداث ولا يتسرب الى اللب أبداً»[٣٤].

يشرح لنا مكونات الابداع لديه وسيرورته ودور الخيال فيه، إنه يربط الأحداث بعضها ببعض ولا يشكل أساس الابداع لديه دون أن يعني هذا القول أن الفن هو الواقع بشكله الفوتوغرافي إذ ثمة مسافة بين الواقع والفن.

كما حدثنا كيف أنه «تجنب بالسليقة - لا بنصح من أحد - جميع المؤلفات التي تعالج صنعة القصة وترسم لها حدودها وأهدافها، وتضع القواعد والشروط، وتستخدم لها حدودها وأهدافها وتضع القواعد والشروط، وتستخدم مصطلحات كثيرة كأننا في هيكل ماسوني. . . . الفن فوق، ووراءه جميع الآراء والنظريات. . . . إنه خارج من جميع التعاريف المانعة. . . . لا فن بلا صنعة. . . . لكن الصنعة في الفن فن أيضاً. . . . .)[٣٥].

إن المؤلفات النظرية في فن القصة لن تصنع أديباً موهوباً، إنها أشبه بالثقافة العامة، توسع آفاق الأديب، أما اذا حاول أن يطبق قواعدها

وشروطها فإنه سيتخلى عن الابداع ويجمد نفسه في قوالب صماء تقتل الفن، لكنه لايقبل أن يكون الفن دون قيود إنه بحاجة الى صنعة يمارسها المبدع بذكاء وموهبة، أما الحرية المطلقة فلا شيء أخطر على العمل الفني منها، إذ تصبح عامل تسرب وتشتت، فينقلب النهر الى مستنقعات لاشكل لها، لذلك يطالب يحيى حقي الفنان «بأن يلتزم - حتى وهو غارق في شطحات الحرية - أن يصطنع لخلجات النفس نوعاً من التسلسل الحتمي، لأن القصة بناء تركيبي يفضي بعضه لبعض، ويمسكه محور توازن ينشده أيضاً الرسامون في لوحاتهم، وهذا التسلسل الحتمي ضمان من الوقوع في الركود أو التكرار.»(٣٦)

لذلك مصدر الابداع هو العقل الذي ينظم ويضبط مايأتي به القلب من انفعال، إذاً عملية الابداع لابد أن تركز على القلب والعقل، و«القلب هو مصدر الاتقاد، وهو شرط لازم لكل أثر فني، ولكن العقل هو المكلف بإطفاء اللمعان ومسح البريق لتختفي ألسنة اللهب في تموجاتها وصعودها وهبوطها، ويبقى الأثر الفني كالجذوة التي أفنت غلالاتها الزاهية الخادعة وبقيت حرارتها الأصلية كامنة كأنها عين القدر في ترصدها للناس.....».

ويرى أن قدرة الكاتب على الابداع تزداد بازدياد علمه بأصل المجاز وتتهادى اليه لا الى الجاهل به، تراكيب لغوية ثرية تؤدي له أبعد أغراض الرمز، إذن حتى لو فقد معناه لايجني على وضوح العبارة، ولكن شرط أن يكون بين السامع والمتكلم إرث مشترك(٣٧). إن الثقافة اللغوية ضرورية للمبدع، كي يستطيع انجاز إبداعه الذي هو في حقيقته لغة جديدة، لهذا يدلنا على طريق الابداع انه المجاز شرط أن نعرف أصله وصلته بالحقيقة وتطور دلالاته اللغوية عندئذ يسهل استخدامه على الكاتب، كما يسهل استيعابه على القارىء شرط أن يكون مثقفاً.

وكذلك نجده يشرح لنا كيف يتعامل المبدع مع الذاكرة، إذ عليه أن يتحرر من أسر قوتها «إن لم يكن طبعاً فقراً أي أنه يجعل بين التأثير والتعبير عنه فسحة للابتعاد في الزمان والمكان، لكي يتحول العلم عنده الى فهم، والانطباع الجزائي الى إحساس متخير لايبقى في ذاكرته إلا الجوهر دون العرض، اللب دون القشور، منطوق النظرية لامقدماتها أو براهينها.»[٣٨]

إذاً على المبدع ألا ينقل في أدبه أحداث الواقع الطازجة، عليه أن ينتظر فترة من الوقت كي يختمر الحدث في ذاكرته، فتبقى منه الحقيقة والجوهر ويرحل عنه الانفعال وكل ماهو آني، ولهذا ذاكرة المبدع انتقائية تختزن اليهم وتهمل كل ماهو ثانوي.

وحين يستمد الفنان مادته الخام من الفنون الشعبية فسيكون أحد اثنين إما نابغاً يقدم عملاً مبتكراً أسمى من الأصل، وإما عاجزاً يتخبط في اسار حريته فيعجز عن الإتيان بعمل يماثل الأصل في قوته المستمدة من بساطته ووضوحه وصدقه.

وفي مجال أسلوب كتابة القصة نجده يحدثنا عن تجربته حين يتعذر عليه البدء في الكتابة فقد تعلم أن يجعلها في »صورة خطاب الى صديق عزيز، حينئذ تنفك الأغلال ويتراجع التعقيد والفلسفة والغوص الى ماهو تحت، لاتحت الورق فحسب، أو تحت المكتب، بل تحت الأرض.... ينقذني همس النجوى وأسلوبها.»[٣٩]

إن حديث القلب الى القلب يجعل الفكر والعاطفة نبضاً واحداً، فيتابع الخطاب القصصي بسلاسة وحيوية وصدق.

وبدت لنا أثر الممارسة الإبداعية على النقد لدى يحيى حقي واضحة حين حدثنا عن تفاصيل عملية الإبداع وماهية العمل الفني، وإحساس المبدع بعد أن ينتهي من إبداعه، وبذلك ندخل بفصله عالماً مجهولاً فنعرف دقائقه وشروطه، كما نعرف آلام المبدع وأفراحه أثناء ولادة العمل الفني.

هاهو ذا يخبرنا أن العمل الفني لايقبل الوسط أو التساهل أو الأخذ بالأهون أو القناعة بالحسن دون الأحسن، إنه يتطلب كل القوى فلا تتخلف منها ذرة، وشد الطاقة الى آخرها ولو الى حد التمزق، ودليلك على أنك بذلت غاية الجهد هو شعورك بعد الانتهاء منه بأنك كالخرقة المبتلة قد عصرت عصراً، فلم يبق فيها أثر من ماء. . . . ماأعجب هذا الإحساس، إنه شعور بالرضا والفوز والتطهر ومصافحة قدس الأقداس مختلطاً بشعور بالأجداب والافلاس ولكن شرط هذا كله أن لاينعكس الجهد على العمل الفني لابد أن يبدو لمتناوله أنه تلقائي، وأن ولادته جاءت سهلة، وفرط الحدة قد يجفف العصارة الفطرية التي لاغنى عنها هي وعملها، وبدلاً من الوضوح نقع في التعقيد والغموض، الإبقاء على هذه العصارة هو الهدف الذي يتطلب منك بذل غاية جهدك وطاقتك. (٤٠).

وهكذا تجتمع في عملية الابداع قمة الاخلاص والجهد مع الصنعة الفنية المحكمة التي تجعل العمل أقرب الى العقوبة، لذلك يعتمد الفنان على عقله ومنطقة اللاوعي، مجال تفتح الأحاسيس وخزنها بلا تعمد أو إرادة، وهو يخبرنا أن هذه الأحاسيس تنطلق في بناء منطقي متماسك من شرارة تتقد فجأة وسط حديث عابر، أو وهو سارح الذهن، أو حين يهم بالنوم. . . .

«فإذا أخذت المعاني تتابع وتتدافع الى المجرى وجد الفنان أن اللغة ذاتها تمده بأخيلة وتوليدات من عندها لم تكن في ظنه، وحسابه، وتربط أثره الحديث بالتراث، وتعقد وشائج الوحي بين ألفاظه وخزين المأثورات السابقة الدفينة في نفسه وفي نفس القارىء المثقف. . . . »(٤١).

وفي رأيه أن كل جديد لايخلو من عناصر موروثة، ولذا فإن تيار الفكر والشعور والغرائز والمزاج «وهي عيد الفن» في أمة من الأمم منطو

على العناد وقدر من الثبات، انه لايتحول لأول إشارة ولايسلم قياده إلا بعد صراع طويل، فأي تعبير لابد أن ينصب في لفظ، والألفاظ أوعية ثابتة، وقد عاش الانسان وسيعيش أسيراً لقوالب اللغة ومنطقها، ويشبه يحيى حقي التحول من جيل الى جيل بتغير الأزياء تبعاً لتبدل الأذواق، لكن البدن داخل الثوب لم يتغير، وأصدق الفن هو الذي يخاطب المعدن الأصيل في كل شعب كما يبدو في آخر زي له. . . . لو لم يكن هناك موروث لما كان هناك مبتكر، وبوجوده تتم المقابلة وتتبين الفروق، ومادامت له هذه الوظيفة، فهو حي وان ثوى في قبره(٤٢)، إذ ثمة علاقة وثيقة بين الموروث والمعاصر المبتكر، لذلك ينتفي الابتكار حين ينكر علاقته بالموروث، على الأقل في مجال اللغة، فليس باستطاعة أي أديب أن يبدأ من الصفر فيها على النقيض كلما اتسع رصيده اللغوي كان بإمكانه أن يبتكر أدباً جديداً، لأن اللغة ليست ألفاظاً فقط، وإنما هي فكر وشعور أمة بأكملها.

ولو تأملنا وظيفة الفن لديه وقيمته لوجدناها مستمدة من أنه يجمع في قبضته عالم الشعور وعالم الفكر معاً، وقد لاحظ أن سبب تخلف أدبنا هو ذلك الفصل الذي يكاد يكون تاماً بين الأدب والفلسفة، وبينه وبين المشاكل الروحية التي تترتب لا على علاقة الفرد بأسرته أو بأمته، بل على علاقة الانسان بالكون وخالقه، لذلك يصف الغربيون أدبنا بأنه ساذج أو تصوير سطحي فوتوغرافي لعادات أقوام متأخرة غير مفهومة له، يقرؤها على سبيل التندر والاستغراب ولا يراها قط صالحة لأن تؤدي دوراً نافعاً في معترك الأدب العالمي، وهو يعطي دليلاً على أن طاقتنا الذهنية والروحية محدودة، إذ لم نستطع تناول مأساة شعب فلسطين بعمل إنساني كبير. . . يحدث هذا في الوقت الذي يخر فيه أدباء فرنسا سجوداً أمام كاتب شاب يهودي جاءهم من بولونيا بقصة عن آلام شعب اسرائيل.(٤٣)

موقفه من الشعر:

يتجاوز الفن، وعلى وجه الخصوص فن الشعر، الملابسات الزمانية والمكانية ويعلو عليها، وهي عوارض، ليصل الى جوهر الانسان الكامن فينا، وبذلك تجد تلاحماً بيننا وبينه وقد توقف عند هموم الشعر التراثي ومشكلاته، فهذا الشعر عمره مديد، لذلك من البديهي أن يضم الغث والسينما، كغرام هذا الشعر بالحكم الرنانة والأمثال الطنانة وغرامه في أزهى عصوره بحياة بدوية . . .

وهو يدعو الناقد الى تناوله بالدراسة، كي يعرّفنا به، كما يدعوه الى التركيز على مزاج الشاعر ودقة النظر عنده، وبراعة الصياغة وقدرته على تطويع هذه اللغة العجيبة على التعبير عن أدق مشاعر النفس وأخفى خلجاتها، وبهذا العمل البناء يتم الدفاع عن هذا الشعر وإقامة الجسر الذي لابد منه بيننا وبينه، بل نجده يعلن عن ايمانه أن لابعث للشعر القديم إلا بهذا العمل(٤٤) ورغم أنه لم يرفض الشعر الحديث، إلا أن المرء يحسن بمناصرته للشعر التراثي، فهو يعلن عدم تعصبه ضد الشعر الحديث، إنه معجب ببعض أسطواته وتلذذه بقراءة بعض القصائد، التي تجعله يعيش معنى المعاصرة بين العمل الفني وجيله، لكنه يتساءل: «هل تظنون بعد عمر طويل ولا أقول بعد / ١٣/ قرناً أن يبقى من الشعر الحديث (موديل ١٩٦٤) ولو بيت واحد أو بيتان يستشهد بهما رواية عن ذاكرة حافظة لاقراءة من ورقة، كما حدث الاستشهاد ببيت قيس بن الملوح وبيت البحتري؟!»(٤٥).

وربما كان أشد مايزعجه هو تقليد أرباب الشعر الحديث للشعر الغربي وارتمائهم في أحضان الأساطير الاغريقية وكما يزعج تقليد شعار التراثيين من قبل خريجي دار العلوم، لأننا بذلك نفتقد المشاركة الوجدانية التي يجب أن نحس بها حين نقرأ هذا الشعر.

لذلك نجده يعترض على مؤيدي المذهب الرمزي لأننا نعتقد الارث المشترك بين السامع والمتكلم ولذلك اتسم الشعر الرمزي بالغموض، ومن هنا إصرار النقاد على ضرورة استبقاء المبدع ولو أضأل مدخل يتوصل به السامع الى فهم مراده، مدخل مستمد من ارث مشترك.

موقف القارىء من النص الأدبي:

إن الناقد الأديب لكونه مارس الابداع واحتكّ بالمتلقي الذي يرسل اليه العمل الأدبي فيتحدد مصيره على يديه، أما حياة أو موتاً، نجده مهتماً بهذا المتلقي منذ وقت مبكر عام ١٩٣٠ ماالذي يثير نفوره؟ وكيف يفوز الكاتب برضاه؟.

ويلاحظ أنه يرفع القارىء الى مرتبة حميمة، إذ ثمة قرابة بين الكاتب والقارىء تصل به الى درجة القرابة الدموية، فالقراء هم أهل الكاتب لذلك يحاول حقي أن يتفهم طبعهم ثم يتحدث عنه ويدل الكاتب على طريقة التعامل معهم: «الصلة الروحية عندهم ينبغي أن تكون أساس الصلة الذهنية وينبغي أن يكون بين الباحث والقارىء الكلام كأنه درس من منعزل بين كتبه، بل كأنه خطاب معنون باسمه من زميل يفهمه ولايدل عليه بعلمه.»[٤٦].

وقد كرر التأكيد على ضرورة المشاركة الوجدانية بين الكاتب والجمهور في مواضع عدة، وعدها الشرط الأساسي لتحقق اللقاء بين الاثنين، كما نجده يدعو الكاتب الى الجمع بين كل من سبقه أو عاصره من كبار الكتاب في جميع الأجناس وبين المعدن الأصيل في قومه كما يبدو في صورته الأخيرة.

إذاً المشاركة الوجدانية بين القارىء والكاتب لاتعني انغلاق الكاتب على تراث أمته ونسيان التراث الانساني بأكمله، وإنما تعني مخاطبة الضمير الشعبي والروح الشعبية بعد امتلاك ثقافة انسانية تتبع له مخاطبة الجمهور،

وقد دلته تجاربه الذاتية «ان أسمى مايصبو اليه الكاتب هو أن يتصور له جمهوراً جامعاً لطائفتين:

الطائفة الأولى: كل من سبقه أو عاصره من كبار الكتاب، لابد أن يحس إحساساً عميقاً بأنه عضو في ناد يضمهم جميعاً، إنه يتوجه بكلامه الى هذا الجمهور فيرتفع الى سمائه ويستمد من أنوارها وأنفاسها سمو أفكاره وتعاليمها، ويستمد سعيه للاجادة وسعيه للاندماج في التراث الروحي الذي يكثر فيه تساقط القشور حتى لايبقى منه إلا جوهره الكريم. . . .

الطائفة الثانية بين جمهوره: هي قومه، الذين فيهم مولده وموته، لاكأفراد متميزين ومرتبطين بزمانه وحده، بل كعجينة أعيد تشكيلها عصراً بعد عصر، اختلفت صورها، ولكن من تحت كل صورة معدن لايتغير هو وحده القادر على اطلاق اشعاعها الدال على مزاجها التي هي به منفردة، لابد من الجمع بين الصورة الأخيرة والمعدن الأصيل والكاتب الذي يستحق البقاء هو الذي يندمج في هذه العجينة. . . . فاذا تم هذا الاندماج استقام للكاتب من حيث لايدري الأسلوب الذي ينفذ به الى قلوب قومه فيصغون اليه بأسماعهم، ويحسون في الوقت ذاته أن الكاتب يصلهم أيضاً بالتراث الروحي للانسان في كل زمان ومكان. »(٤٧).

اذاً ثمة علاقة تفاعلية بين الكاتب وجمهوره، لذلك حارب الغلو والألغاز في الفن، كي لاينعزل عن المجتمع، حيث يجب الأخذ والعطاء، وتعلو قيمة الذي هو أجدى على الذي هو أذكى، حيث لايطلب من العناصر الانسانية من أجل أن تصفو وتصبح نقية أن تتبخر وتنعدم في البوتقة، بل لابد أن يبقى لها ولو أثر ضئيل يدل على صفائها ونقائها، فتصبح جسراً بين

الكاتب وجمهوره وكما رفض الغلو والتعقيد من أجل تواصل الكاتب بجمهوره، نجده يرفض الوضوح الشديد، لأن ذلك يعني إلغاء لفنية اللغة وإغفال شحنها بالإيماءات والروابط وبواعث تداعي الأفكار والأحاسيس.

وهو ينبه الكاتب الى الخطر الذي يتعرض له من يغرق في ذاتيته في هذه الشحنات والأطياف أو الرموز، ومن يلج الى تراث مشترك بينه وبين قارئه أي مدخل، ولو ضئيل، يعيننا على إدراك سرها، إذ ليس من حق الكاتب أن يقول «هذا سري أنا وحدي، لأنه لايقول كلاماً ليتبدد بل ليحدث أثره عند متلقيه.»

ويوضح لنا أن هذا الأثر ليس تحريكاً للذهن فقط، بل تحريكاً «لفيض من الشعور في أغلب الأمر غامض، مبهم، عائم، غير مستقر، عسير تعليله، عسير تفسيره بل حتى الابانة عنه عسيرة وهو قد يتعدد بتعدد الأشخاص الواقفين أمام اللوحة، ويختلف باختلاف ملابساتهم الزمانية والمكانية أي اختلاف لحظتهم التاريخية أو الحضارية، كالانتماء الى لغة وجنس وتراث.[٤٨]... وبذلك يمكن أن تتعدد قراءات النص الأدبي وتختلف، باختلاف القراء، وتنوع ثقافتهم وظروفهم التاريخية والحضارية والحياتية، بل كثيراً ماتتغير نظرة القارىء نفسه الى العمل الأدبي بين مرحلة زمنية وأخرى فتتطور نظراته وتنضج ذائقته الفنية.

وهو يدعو القارىء الى أن يصحو لنفسه، فيلتقي مع الأثر الفني لقاء وجدانياً مباشراً حراً غير مرتبط بشرط محال على المستقبل وانقاذه من يد غيره، يريد له أن يتمتع بالأثر بقدر مايهوى وأن يفيد منه حسبما يحب، وألا يخجل اذا لم يفهم أن يقول انه لم يفهم، وله بعد ذلك من هذا الغوق ـ لا من النحت أن يقرأ النقد وقد عصمه ماملك من حرية وارادة أن يساق سوق القطيع، فهو يريد أن يعيد عهد التفاؤل بين القراء والنقاد أي عهد الشروق حين كان النقد جزءاً من الأدب غير منفصل عنه، والعهد الحالي الذي انساق فيه النقد بعد أن طال انفصاله عن الأدب ـ شأن كل علم ينفصل عن

الفلسفة ـ الى التقوقع داخل أنظمته الخاصة، واستعماله لمصطلحات كالرموز يصنعها بنفسه لنفسه، واختص بها دون غيره فيكاد يختلط الاستقلال بالانعزال[٤٩].

إن انسجام القارىء مع النص يتم دون شروط مسبقة، فلا يحمل النص الأدبي مسؤوليات مستقبلية كثيراً ماتكون بعيدة عن طبيعته.

إنه يريد قارئاً مثقفاً واعياً حراً يمتلك شخصية مستقلة، لاينقاد لأقوال الذين يفصلون النقد عن الأدب، إنه يريد قارئاً ينظر للنص الأدبي باعتباره مخلوقاً له ذاتيته المستقلة، فلا يبحث عن انعكاسات سيرة الكاتب على النص الأدبي.

موقفه من المسرح:

بدا يحيى حقي متحمساً لفن المسرح، لهذا وجدناه يواكب هذا الفن في مصر منذ وقت مبكر، في الأربعينيات، يبين مواقعه واحتياجاته، كما يوضح بعض مفاهيمه، وأسباب اخفاقاته. ففي عام (١٩٤٤) يكتب مقالاً يوضح فيه أن «مسرحنا في جوع ملح للقصص التي تقتطع له قطعة حية من صميم روح الشعب وأخلاقه وعاداته، ولا مفر من الاعترافات بأن هذه الروح تبدو هشة مفتتة، أو كان ذلك لأنها بطبيعتها سطحية التيارات، أم لأننا لم نفلح الى الآن في سبر أغوارها والوصول الى أسرارها، من أجل هذا أو ذاك، اقتصرت معظم المسرحيات الشعبية على نوع من قصص تعتمد كل الاعتماد على التهريج، وحشد أكبر عدد ممكن من الشخصيات الهزلية لقباً أو تصرفاً أو ملبساً، أفليس في حياة الشعب شيء من الجد؟»[٥٠].

إنه يريد أن يبعد فن المسرح عن التهريج، ويقربه من الحياة وروح الشعب لذلك يدل الكتاب على طريق المسرح الفن الذي يخاطب أعماق الشعب ولايتوقف عند السطح.

وقد لاحظ أن بعض الكتاب المسرحيين لايتفهمون عناصر المسرحية مثل «الكورس» إذ يفتته الكاتب الى أفراد حسب أعمارهم (فيسميهم: احدى الفتيات، أخرى عجوز.....).

وهذا خروج عن أصول الكورس ومفسد لها، لهذا نجده يعرّف الكورس بأنه «شخصية كاملة مستقلة، والكورس لايقف من الأحداث موقف المشاهد، وإنما تعنيه الأحداث قدر ماتعني أبطال المسرحية، بل هو في صيحات ألمه وفرحه يعيش أصداء النظارة أنفسهم...»(٥١).

ويلاحظ عزبة المسرحيات المترجمة، لذلك يسعى الى تثبيت أقدامها وتقريبها الى الجمهور حتى يألفها، بأن يضع لها عنواناً باللغة العربية قريباً من مضمون المسرحية، الى جانب عنوانها الأجنبي، لتناسب ذوق المشاهد وتخاطب اهتماماته، فيكون للمسرحية وقع محبب ومفهوم لدى الجمهور.

وقد ينتقد موضوع المسرحية، كما فعل حين انتقد مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، التي تتناول موضوع التصوف، وهو موضوع مشكوك في فائدته بالنسبة لمصر التي هي «في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم في الطين، وقد يكون التصوف مفهوماً في إنكلترا وبلجيكا وفرنسا، فمن ورائه جيوش وأساطيل تحمي الكرامة... ولكنه غير مفهوم في مصر، وهي على ماهي عليه من الضعف، ولعل مذهب غاندي هو التصوف الوحيد الذي لايضر مصر...»(٥٢).

إنها دعوة الى الالتصاق بالواقع والحياة العربية بكل همومها ومعطياتها، لذلك يرفض أن ينأى الكاتب الى عوالم ذاتية صوفية.

إن مايريده هو التصوف الفعّال الذي كان مذهباً لـ«غاندي» أي ذلك التقشف الذي يبني الوطن، ويجعله يعتمد على ذاته فلا يستورد من أعدائه تلك الكماليات التي تضعفه، إذ تستهلك موارده دون طائل.

لو تأملنا نقده لمسرحية «قيس ولبنى» لعزيز أباظة (١٩٤٣)، لوجدناه ينتقد موضوع المسرحية الذي يشابه مسرحية لأحمد شوقي، كما ينتقد الشخصيات وتكرار اسم قيس لشخصيتين مختلفتين، ثم يتناول الاخراج محاسنه ومساوئه «اللوحات الحية، تنوع الملابس) وبعد ذلك ينتقد التمثيل لافتقاده الحرارة في المشاهد الأخيرة، كما تكثر فيه الحركات المصطنعة والوقفات المتكلفة والإلقاء المطنطن بملء الفم، ويلفت النظر الى أن ذلك قد يغتفر في المسرحيات الغرامية الشعرية، لكنه خطر كل الخطورة في المسرحيات النثرية الفنية.

لذلك فإن نجاح هذه المسرحية لايمكن أن يُطمأن له، إنه نوع من الخداع إذ ليس أسهل في مصر من نجاح التأوهات والعبرات على حد قوله.

نلاحظ لدى حقي وعياً لخصوصية الفن المسرحي، إنه ليس نصاً يقرأ وإنما مشاهد تمثل، لذلك ينتبه الى عناصر أساسية فيه (الشخصية، الموضوع، الاخراج، التمثيل...) فيبين ماالذي ينهض بهذا الفن ليكسب إقبال الجمهور، فيرسّخ وجوده على أسس سلبية.

المنهج النقدي لدى يحيى حقي:

يعترف في كتابه «خطوات في النقد» أنه لم يخرج عن دائرة النقد التأثري فهو لم يتلقَ دراسة أكاديمية للنقد، لذلك لايدرسه دراسة منهجية تاريخية، لكننا نلاحظ، ربما لكونه مارس الابداع الى جانب النقد، فهماً عميقاً لعناصر العمل الفني، لذلك لن نجد لديه انطباعات سريعة تستند على الذوق وإنما نجد رؤية عميقة وفهماً دقيقاً لجماليات النص فيشترك لديه الحكم المعلل مع الانطباع الذوقي.

كما لاحظنا أن اهتمامه بالدلالة الاجتماعية (نقده لمسرحية «أهل الكهف لتوفيق الحكيم» مثلاً) يواكب اهتمامه بدلالة النص على مزاج

صاحبه، إذ «ليس في الوجود شيء قائم بذاته يسمى: الفن، بل الموجود هم الفنانون وليس غيرهم العباقرة الأفذاذ الذين ينشرون النور في هذه الأرض، في جمجمة كل واحد من الأسرار والقوى مايماثل في الروعة جلائل المعجزات الخارقة...»(٥٣).

وفي رأيه ان ماكسبته الانسانية ليس هو الكتاب بل مؤلفه، لذلك لن يجد بأساً أن يضمن نقده لكتاب الصورة التي انعكست عليه من وجه مؤلفه يستخرجها من فكرة تشبه العقدة يراها تلح عليه وان تخفت تحت أقنعة مختلفة، وليس مسعاه في ذلك التكوين الذاتي والاجتماعي للمؤلف، بل تكوينه الفني، لذلك فإن نقده التأثري غير متصل بمجال الأخلاق، بل بمجال التعبير الفني وحده.

وهو يوضح لنا أن مثل هذا النقد ينفع المؤلف لأن معرفة النفس تدعيم لازلزال وبذلك يستطيع أن يدرك تكوينه الفني، ويتلمس نقاط قوته ونقاط ضعفه.

من الواضح أنه تأثر في بداياته النقدية بمنهج «تين» و«سانت بوف» ولو تأملنا نقده، مثلاً لمحمود طاهر لاشين، لوجدناه يتحدث عن عرقه ومكان نشأته، كما يصفه وصفاً حسدياً.

لكننا لانستطيع القول بأنه التزم هذا المنهج في نقده دائماً، فقد لاحظنا استفادته من المنهج النفسي حين درس «رباعيات» صلاح جاهين، ولاشك أن هذا المنهج يصب في النهاية في دراسة شخصية الشاعر أكثر من شعره، لكننا نجده يتتبع مفردات الخوف في ديوانه ليبرز مدى علاقتها بماضيه.

كما أننا لانستطيع القول ان يحيى حقي من دعاة مذهب النقد للنقد، الذي يرى في النقد أدباً بحد ذاته، منفصلاً عن أية فاعلية، فقد لاحظنا اهتمامه بأن يفيد الكاتب من نقده، كما لاحظنا إلحاحه أن يفيد المجتمع من

النص الأدبي، ولابد أن نلفت النظر الى أن ثمة تطوراً في منهجه النقدي، فقد لاحظنا في أواخر كتبه «أنشودة للبساطة» (١٩٨٧) رفضه أن يغرق القارىء نفسه بتتبع السيرة الذاتية للكاتب لأن ذلك سيفسد متعته ويزيغ بصره عن النص الأدبي نفسه.

إنه لايصب نقده في قوالب مسبقة جامدة، فلا يبدأ بالتنظير الى التطبيق، لأن النظريات تتولد من العمل الفني، واذا كان لابد من الحديث النظري فهو «نوع من التثقيف يعين على اثراء الخميرة التي يصنعها الفنان في عجينه، ولن نتبينها داخل، الرغيف، لذلك [كان] يفرغ منه سريعاً و[ينتقل] الى قراءة النص مع صاحبه، ليكون الكلام النظري منبعثاً منه وفي حدوده، وتتجلى القاعدة عند التطبيق في مكانها في الفراغ»(٥٤) وهذا مايسميه «بالنقد الحرفي» الذي يبدأ بالنص الأدبي ليستخرج منه بعض الأسس النظرية، التي لايمكن أن تكون قطيعة أو محتكرة للصدق، لأن التنوع في الفن لا الوحدة هو قانونه، على حد قوله، لذلك يرى أن النقاد العرب المعاصرين مخطئون حين يستعيرون المذاهب الأدبية من الغرب ويطبقونها على أدبنا العربي، لأنها نتاج تحولات اجتماعية بكل مافي هذه الكلمة من عناصر سياسية واقتصادية ومكتشفات علمية ونمو حضاري، لكنهم في حديثهم عن المذاهب الأدبية عندنا يبتعدون في بعض الأحيان عن الحقائق، فينطلقون من أسس وأفكار غربية عن أدبنا وعن حياتنا.

لعل التقسيم الوحيد الذي نجده لديه هو تقسيم يظهر في جميع المدارس والمذاهب الأدبية، لأنه يعتمد تقسيم الفنانين من حيث المزاج الى نمطين رئيسين «النمط الديناميكي» الذي تعكس أعماله وهج معركة، و«النمط الاستاتيكي» الناجي من خوض المعارك وعدته التأمل بل انفعال أو ثورة بالفيصل هو الغرق في الانفعال أو النجاة منه، والتقسيم ليس القصد

منه تفضيل نوع على نوع، إذ أن كلاً منهما قادر، في حدود امكانياته وخصائصه على بلوغ درجة الكمال في التعبير، إننا نلمح لديه وعياً لمحاسن ومساوىء تقسيم الأدب الى مذاهب، فهي تعكس تطور التاريخ الأدبي من جيل الى جيل، فتؤكد قيام الصلة بين الفن والمجتمع، كما أنها علامات دالة على الطريق لأنه ضائع وراء الأفق، هيهات للنظرة أن تحدس انحناءاته من قادم أو أن تقيس طوله وأن ترى غايته، والتقسيم الى مدارس في الجيل الواحد هو بمثابة الأطر التي لاتطلب لذاتها بل لجمع الشتات المتجانس، وضم أصحاب الشبه الواحد جنباً الى جنب لينفصل عنهم الغرباء والأدعياء، لكنها أضرته من حيث تصويرها للانتقال التاريخي من مذهب الى مذهب بأنه ثورة هدامة لانمو عضوي طبيعي، ومن حيث ايماؤها بأن خصائص كل مذهب جديد مبتكرة من جذورها الى فروعها كأنها مبتورة الصلة بالماضي، النسبي عندها أصبح هو المطلق، والمؤقت هو الدائم، وبعض الحق هو الحق كله والظني هو المستيقن، والتقريبي هو الكامل الصحيح، وهذا النمط من التفكير تتعذر عليه رؤية الكل من خلال الأجزاء..

ومن أمتع قضايا الفن في رأيه، تقدير الموروث والمبتكر في كل مذهب جديد. لكن زعماء المذاهب الجديدة شأن كل محدث نعمة - مجبولون على الزهو والطنطنة بأنهم في جيلهم أبر أبنائه فهم أقدرهم على فهم خصائصه، وعلى تبصيره بالدور البكر الذي كتب عليه أن ينهض به في سعي الانسانية الدائب للكشف عن الحق والصدق والجمال..[٥٥]..

كما أنه يبين لنا خطورة تقيد النقاد بمدارس نقدية، فكل مدرسة تبدأ بالرغبة الخيرة في إلقاء ضوء ساطع من عليها على دائرة يتحرك فيها القارىء لتنتهي وهي متزمتة أسيرة داخل هذه الدائرة وكل شيء خارجها يعد عثرة وظلاً.

سمات منهجه النقدي:

نلاحظ مما سبق أن المرونة الفكرية والانفتاح الفكري سمة أساسية من سمات نقده، وهو يدرك أنه مسؤول، مع جيله من النقاد، مسؤولية كبيرة في التجدد، فيدعوهم ألا يمنعهم تحول الزمن «من إفساح صدورهم لكل جديد في النقد، ومدّ يدهم بالتشجيع لكل موهوب يبشر بالخير».

لذلك حين يختلف النقاد في بعض القضايا النقدية فإنه يدعوهم الى الحوار الهادىء البعيد عن التشدد والارهاب الفكري «لأن من أهم نتاج الثقافة سعة الصدر» على حد قوله وقد لاحظنا انسجام النظرية والتطبيق لديه، ان دعوته للحوار الهادىء هذه تجلت حين ناقش دعاة العامية ودعاة الفصحى في الحوار القصصي فبين مزايا وعيوب كل منهما.

إنه يسعى من الانفتاح الفكري الى نوع من الاستقلال الفكري لذلك يرجو النقاد «أن لا يحطوا على الفن كلاكل نظريات النقد المستوردة كلها، فإنها تخنقه» لأنها قد تلغي خصوصيتنا، إنه يريد من الأدب أن يخاطب أمتنا فلا يهمل قيماً وأخلاقاً توارثناها ونعتز بها إذ تشكل سمات شخصيتنا الأصيلة.

إنه يرفض التقليد الأعمى للغربيين ويسميه «عقلية القطيع وطبع القرود» وهو يعترف بأن هذه العقلية قد سيطرت عليه في مرحلة من عمره، فحرمته من أن يحسن الرؤية والفهم لما حوله لذلك يصرح بأن «أرذل أنماط المثقفين هو المبتلى بعقلية القطيع وطبع القرود، يثرثر لسانه بمعلومات استقاها عن الكتب لا من الحياة، تفاخراً لا فهماً وإحساساً.»[٥٦].

ولا شك أن الناقد والمفكر حين يمتلك القدرة على النقد الذاتي، فإن ذلك سيؤدي الى تطور وعيه الفكري والنقدي والفني فيصبح أكثر فاعلية وحيوية، إذ يقترب من الواقع المعيش ويبتعد عن المجرد المثالي، أو الانطلاق من مفاهيم ونظريات تناسب مجتمعنا غير مجتمعه وأدباً غير أدبه.

إن هذا النقد الذاتي لانجده على المستوى الفكري لديه فقط، وإنما ينقد إبداعه أيضاً فمثلاً حين يقارن ماكتبه الكاتب اليوناني الذي عاش في مصر (كوستي ساجاراداس) عن أسيوط وماكتبه هو نفسه، فإنه يعترف بتفوق هذا الكاتب، وعجزه وقصوره، ونجده يتساءل عن السبب: «أهذا لأن الذاتية الحمقاء، والكبرياء الكاذبة، والرغبة السخيفة في أن نبهر القراء هي التي تفسد علينا أعمالنا مع بقاء الحب كاملاً، والنية سليمة، والقصد جميلاً، فمتى تشذب أنفسنا من هذه الأوصاب، فهذا مضمار كان ينبغي أن نحوز فيه قصب السبق.»(٥٧).

وبفضل هذه المقدرة على النقد الذاتي استطاع أن يطور فكرة النقدي كما يطور إبداعه الفني، فيصبح أكثر نضجاً وقدرة على مخاطبة الواقع والقارىء العربي، وقد ترافق النقد الذاتي لديه مع التواضع، سمة العلماء والمبدعين الحقيقيين، فمثلاً حين يتحدث عن ظواهر القصة العربية يقول: «سأحاول، هنا أن أقدم ذلك عرضاً سريعاً موجزاً للمواضيع التي يتناولها فن القصة عندنا اليوم في نطاق علمي، وعلمي محدود، وكما يخيل لي، وخيالي له شطحات».

وفي الحقيقة أن هاتين السمتين (التواضع، النقد الذاتي) مازلنا نفتقدهما اليوم لدى نقادنا العرب، لذلك قد لانلاحظ لديهم تطوراً يذكر، أنهم يدورون حول ذواتهم مغرورين بنتاجهم الذي يرونه فوق النقد.

ولاشك أن السمات السابقة ستؤدي بطبيعتها الى سمة الرفق واللين في نقد الآخرين، حتى أولئك الأصنام التي تقف في وجه المبدعين، يدعو يحيى حقي النقاد الى الاجهاز عليها دون التشهير والدخول معها في مهاترات ومماحكات.

وثمة سمة أعتقد أنها من أهم سماته النقدية، هي الروح المرحة التي جعلت قراءة نقد، متعة حقيقية، فاستطاع بفضلها أن يجعل النص النقدي

خفيف الظل عميق الفائدة، ولاشك أن هذه الموهبة مازالت نادرة في نقدنا العربي الحديث.

اللغة والمصطلح لدى يحيى حقي:

وقد تجلت هذه الروح المرحة أروع ماتجلت في لغته النقدية، فبدت لغة خفيفة الدم، تطرد السأم عن القارىء، وتجعله متحمساً لمتابعة قراءة مثل هذا النقد الذي يخاطب العقل والروح والقلب.

فهو مثلاً يحدثنا عن كاتب قصة ترفع عن كتابة الحوار بالعامية «لعله كان يطمع في جائزة الدولة.. فكان كل الذي فعله أنه أبقى اللفظ العامي على حاله واستأجر له جبة وعمامة....».

إننا أمام لغة فنية زادها المرح قدرة على التوصيل والتأثير باعتقادنا وكثيراً مانجده يتوسع في استخدام هذه اللغة الفنية فيجتمع فيها التخييل الذي يكسبها حيوية، الى جانب السخرية التي تكسبها عمقاً ومرارة مما يشيع النفور من تلك الظاهرة التي يتحدث عنها، فمثلاً يبين لنا علاقة الكاتب باللغة الرنانة «ستظل هذه الألفاظ موكلة به تناوشه، تتزاحم عليه، تتسابق اليه، تخيفه، تريد أن تفترسه، وويل له اذا ضعف ومال الى الاعجاب بالنفس فتصور أنه راقص باليه، ينقل أمامنا جسده المقمط في أوضاع زخرفية، كأن أمه توحمت على تمثال اغريقي يشب ويطير ثم يهبط كأنه ريشة نعام لانحس بلمسها الأرض... فليحرم نفسه لذة تصور هذا المستمع مأخوذاً بما يسطع من الألفاظ من تيار موسيقي ينفذ من أذنه حتى يبلغ حذاءه الذي يضبط الايقاع.»(٥٨).

إن العبارة الأخيرة تجسد مرارة السخرية، ان موسيقى الألفاظ لاتنفذ الى القلب وانما تهبط من الأذن الى الحذاء.

ولا شك أن لممارسته الابداعية تأثيراً على لغته النقدية، فالتصوير الفني أصبح يشكل جزءاً أساسياً من عالمه اللغوي، ينتقد إحدى القصص بقوله: «إن السأم يبدو على وجه القصة...».

إن مثل هذا التجسيد لأفكار مجردة يهب النقد جمالية خاصة دون أن يسيء الى طبيعته باعتقادنا، لأن الناقد الأديب استطاع أن يجمع المتعة والفائدة في لغته النقدية، فلم يطغَ الخيال على الفكر النقدي، ولا شك أنه مما ساعد على اجتماع هذه المتعة والفائدة في لغته أنه استخدم الى جانب التخييل، مفردات عامية (مثلاً القزقزة، والمزمزة، خطرفة) وتعبيرات عامية فصيحة في آن واحد، فمثلاً في كتابه «عطر الأحباب» (لنلاحظ هذا العنوان غير تقليدي في النقد إنه مدهش في حيويته وبساطته) يقول:

لأنه عرف كيف يلعب على الحبل من ٢٥٥ «لعله صفّق للمؤلف، أجل أن يعبر عما يجيش في قلبه» أما في كتابه «فجر القصة المصرية» فيتحدث عن نفسه: «لحقت ـ وأنا صبي ـ جيلاً يسبقني. هو في ظني آخر «العنقود» في نسل أبوللو عندنا».

وقد لفت نظرنا الى ناحية هامة وهي أن علينا ألا نلوم الكاتب إن أدخل بعض المفردات العامية في لغته، خاصة حين يكون ملتحماً بهموم الجمهور بريئاً من الافتعال، يسعى لابلاغه مايجول في أعماقه بلغة تنبع من القلب، ها هو ذا يحدثنا عن تجربة أولئك الكتاب قائلاً «كل الذين يستخدمون كلمات عامية أحياناً في كتاباتهم بالفصحى ـ وأنا من بينهم ـ يجمعون أنهم لايحسون وقت الكتابة أنهم ينتقلون من الفصحى الى العامية، انهم يفعلون ذلك بلا عمد بل انبعاثاً من أحساس داخلي لاينتبهون له، لأن السياق يقتضي هذا التحول لعل العلاقة الوحيدة التي تدل على انتباههم لانتصار هذا الاحساس هي ابتسامة خفيفة تسرق طريقها الى شفاههم.»(٥٩).

وهو لايقصد هنا الدفاع عن العامية، فقد لاحظنا حماسته للحوار الفصيح في القصة، إنه يريد لغة حساسة دقيقة عفوية، لذلك لاضير في رأيه، من بعض المفردات العامية في الكتابة وقد لاحظنا كيف أضفت هذه المفردات القليلة المرح والحيوية على لغته النقدية دون أن تسيء الى فصاحتها ودقتها.

المصطلح:

وقد تجلت دقة لغة الناقد، رغم فنيتها، في محاولته استخدام المصطلح النقدي الذي يسبغ على اللغة النقدية تحديداً دقيقاً وموضوعية، وبما أنه يؤسس لفن القصة، فإنه يستخدم مصطلحات غير مألوفة للقارىء، لذلك نجده يشرحها له، فمثلاً يتحدث عن مصطلح اللوحات القلمية فيعرّفه بقوله «هي من المقالة والقصة بين بين، فإنها تعني في المحل الأول بالتعبير الفني الذي يخاطب الروح لابالانشاء المنطقي الذي يخاطب العقل... كل هذا مع رقة بالغة في الأسلوب ورشاقة لاحد لها في اللفظ»[٦٠].

ومنذ بداية الستينيات نجده يعرف مصطلح «السيريالية» ويبيّن أهم مقوماتها وما هو منطقها وماذا تريد....

وقد نلاحظ لديه قلقاً في استخدام المصطلح، لكننا لو تأملنا الفترة المبكرة التي استخدم فيها هذا المصطلح لعذرناه ففي عام (١٩٣٠) يستخدم مصطلح «القصة الصغيرة» وفيما بعد نجده يستخدم مصطلح «القصة القصيرة».

وهو حين يستخدم مصطلحاً نجده يذكره بحروف عربية ثم يترجمه (الرياليزم: الأدب الواقعي)، (ميتامورفوز: تناسخ الصور).

الخــاتمة:

ألح يحيى حقي على ضرورة الثقافة العميقة للناقد كي لايكون متعالماً أي عالة على الفكر والأدب وقد تجسدت لديه هذه الثقافة، فبدا لنا مسانداً جميع الفنون الحديثة (قصة، مسرحية، موسيقى. . . . .) معرفاً إياها (على الصعيد التنظيري) مواكباً خطاها على (الصعيد التطبيقي) كما بدا لنا مهتماً بما تتضمنه من نضج روحي وجمال فني، مسلطاً الأضواء على نقاط ضعفها، خاصة فيما يتعلق باستخدام اللغة، حتى أننا نستطيع القول بأنه سبق النقاد البنيويين العرب في الاهتمام ببنية اللغة وجمالياتها.

الحواشي:

١ - راجع كتاب يحيى حقي «فجر القصة المصرية»، الهيئة المصرية العامة للكُتاب، القاهرة ١٩٧٥.

٢ - يحيى حقي: «عطر الأحباب»، الشركة الشرقية للنشر، بيروت، ١٩٧١، ص٢١.

٣ - يحيى حقي: «أنشودة للبساطة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٠٢.

٤ - المصدر السابق ص ٦٥ - ٦٦.

٥ - عطر الأحباب ص ٤٣.

٦ - يحيى حقي: «خطوات في النقد»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦، ص ١١٣.

٧ - يحيى حقي: «ذكريات مطوية كما رواها لابنته نهى يحيى حقي وتلميذه ابراهيم عبد العزيز»، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص ٢٢٣ بتصرف.

٨ - خطوات في النقد ص ١٨١.

٩ - عطر الأحباب: ص ١١٧ بتصرف.

١٠ - فجر القصة المصرية ص ١٠٥.

١١ - يحيى حقي: «كناسة الدكان» (سيرة ذاتية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١، ص ١٦.

١٢ - أنشودة للبساطة ص ١٣٦ بتصرف.

١٣ - المصدر السابق ص ٣٨.

١٤ - يحيى حقي: «هموم ثقافية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ ص٩٦.

١٥ ـ يحيى حقي: «عشق الكلمة»، إعداد فؤاد دوارة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ ص ٢٩٢.

١٦ ـ المصدر السابق ص ٢٣.

١٧ ـ خطوات في النقد ص ١٨٣ ـ ١٨٤ بتصرف.

١٨ ـ أنشودة للبساطة ص ٣٨.

١٩ ـ المصدر السابق ص ١٣٤ بتصرف.

٢٠ ـ خطوات في النقد ص ١٧٢ ـ ١٧٣ بتصرف.

٢١ ـ المصدر السابق ص ٢٣٧ بتصرف.

٢٢ ـ عشق الكلمة: ص ٢٤٢.

٢٣ ـ خطوات في النقد ص ١٥٩.

٢٤ ـ أنشودة للبساطة ص ٤٣ بتصرف.

٢٥ ـ عطر الأحباب: ص ٣٢ ـ ٣٣ بتصرف.

٢٦ ـ يحيى حقي: «مدرسة المسرح»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٦٣.

٢٧ ـ عشق الكلمة ص ١٦١.

٢٨ ـ أنشودة للبساطة ص ٤٩.

٢٩ ـ المصدر السابق ص ٣١.

٣٠ ـ عطر الأحباب ص ٣٥.

٣١ ـ أنشودة للبساطة ص ٥٩.

٣٢ ـ المصدر السابق ص ٣٣.

٣٣ ـ المصدر السابق نفسه ص ٦٥.

٣٤ ـ يحيى حقي: «كناسة الدكان»، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩١، ص ٤٨.

٣٥ـ يحيى حقي: «خليها على الله»، كتاب الهلال، ع/ ٤٨١، ١٩٩١، ص ٨ (المقدمة).

٣٦ـ خطوات في النقد ص ٢٤٢.

٣٧ـ عشق الكلمة ص ٥٥٢.

٣٨ـ يحيى حقي: «ناس في الظل» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤، ص١٢.

٣٩ـ هموم ثقافية: ص ١١٦.

٤٠ـ أنشودة للبساطة ص ١٥.

٤١ـ المصدر السابق: ص ١٧.

٤٢ـ عطر الأحباب ص ١٧ بتصرف.

٤٣ـ عشق الكلمة ص ٢٣٠ ـ ٢٣١ بتصرف.

٤٤ـ يحيى حقي: «هذا الشعر»، اعداد ومراجعة فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ١٥ بتصرف.

٤٥ـ المصدر السابق ص ٤٨.

٤٦ـ فجر القصة المصرية: ص ٢٣٦.

٤٧ـ أنشودة للبساطة ص ١٢.

٤٨ـ هذا الشعر: ص ٢٢١.

٤٩ـ عطر الأحباب ص ٢٥ بتصرف.

٥٠ـ مدرسة المسرح: ص ١٣٥.

٥١ـ خطوات في النقد: ص١٢٩.

٥٢ـ فجر القصة المصرية: ص ١٢٧.

٥٣ـ عطر الأحباب: ص ١٩.

٥٤ـ أنشودة للبساطة: ص ١٧ ـ ١٨.

٥٥ ـ عطر الأحباب: ص ١٤ بتصرف.

٥٦ ـ يحيى حقي: «دمعة فابتسامة»، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، ديسمبر، ١٩٦٥، ص٢٩.

٥٧ ـ خطوات في النقد: ص ١٤٧.

٥٨ ـ عشق الكلمة: ص ٢٤١.

٥٩ ـ المصدر السابق: ص ٢٨.

٦٠ ـ عطر الأحباب: ص ١٦٨.

الخاتمة

يمكن المرء أن يلاحظ أن هؤلاء الأدباء النقاد عاشوا في فترة زمنية متقاربة، ورغم رحيل بعضهم (جبرا ابراهيم جبرا ١٩٩٤، يحيى حقي ١٩٩٢، غالب هلسا ١٩٨٩، غسان كنفاني ١٩٧٢) فهم جميعاً أبناء القرن العشرين بكل همومه وطموحاته.

صحيح أنهم ينتمون الى أقطار عربية مختلفة، كما أنهم انتقلوا بين أقطار عربية مختلفة، ولكن هذا الاختلاف كان اسمياً فقط، إذ عانت جميع الأقطار العربية تقريباً من وطأة المستعمر وهيمنة التخلف والفقر.

لذلك لن يكون غريباً إلحاحهم في الدعوة الى تجديد الحياة في الوطن العربي، وهم لم يكتفوا بهذه الدعوة، بل حاولوا جاهدين أن يكونوا فاعلين فيها من خلال أدواتهم الخاصة، هذه الأدوات الجديدة هاجسهم اليومي، لهذا سعوا الى ممارسة الأدب الجديد، سواء أكان شعراً أم رواية أم مسرحاً...

إذ وجدوا في هذا الأدب استجابة لمتطلبات الحياة الجديدة، وفضح لبؤس التخلف الذي يحاصر الإنسان العربي اليوم، إنه يحاول أن يقدم حلم هذا الانسان في تجاوز القهر وبناء حياة أكثر حرية وأكثر جمالاً.

لم يكتفِ هؤلاء الأدباء بالممارسة الأدبية التي قد تجسد حياة يطمح إليها ليكون أهلاً للانتماء الى الحياة المعاصرة، ولكنها لن تكون فاعلة كل الفاعلية في حياة المتلقي الذي كان ومازال محدود الثقافة، في معظم الأحيان، لذلك سعوا الى الممارسة النقدية أيضاً لتوازي الممارسة الأدبية وترفد فاعليتها، إذ يستطيع الأديب الناقد أن يشرح، من خلال كتابته للنقد،

المفاهيم النظرية التي اعتمدها في تحديث الأدب ليتجاوز الأديب والمتلقي معاً مفاهيم تقليدية سكونية رزح الأدب تحت عبئها سنين طويلة. إنه بذلك يمهد الطريق أمام الأدب الجديد، إذ يسهم في خلق أذواق جديدة تتقبله تقبل العارف والمتفهم لاتقبل العاجز الجاهل، ذلك لأن الأديب الناقد يسعى الى أن يعلل للمتلقي أسباب لجوئه الى أدوات جديدة في الكتابة الأدبية كما يبرد له طبيعة الرؤى الجديدة التي اعتمدها لإغناء عالمه الأدبي من جهة والرقي بإنسانية الانسان من جهة أخرى.

لاشك أننا نحذر هؤلاء الأدباء في لجوئهم الى الممارسة النقدية وجعلها مواكبة للممارسة الأدبية، فلو تأملنا الانتاج الأدبي للاحظنا أنه ظاهرة اجتماعية لكنه قبل ذلك ظاهرة فردية لايمكن أن يضبطه قانون عالم، لأننا لسنا أمام عالم محدد الملامح والمكونات، بل أمام عالم يمتزج فيه الفكر بالانفعال وبالخيال أي يمتزج بعناصر لاشعورية غير محددة، لذلك يكتسب التعبير الأدبي جماله من حريته، إذ ينطلق بعيداً عن الضوابط التي يصنعها الانسان في ذهنه حين يريد أن يقدم نقداً.

وقد لجأ الأديب الناقد، في أدبنا الحديث، الى ممارسة النشاط النقدي باعتباره وسيلة تعينه على إيصال أفكاره ورؤاه الى المتلقي بعد أن قدّم له مشاعره وخيالاته ممتزجة بأفكاره، إذ وجد في الممارسة النقدية إحدى الوسائل التي ترقى بحياتنا وبأدبنا الى مستوى المعاصرة، لذلك لانستطيع أن نقول: إن هذه الممارسة كانت نوعاً من الممارسة الأدبية، يفرّغ فيها الناقد انفعالاته وخيالاته، بل كانت أقرب الى الفعالية الفكرية، رغم أنها تركت بصماتها الجمالية على اللغة النقدية.

في الحقيقة إن هؤلاء الأدباء النقاد هجسوا بهموم مجتمعهم كما هجسوا بهموم أدبهم، لذلك حاولوا كغيرهم من الأدباء العرب في العصر

الحديث أن يحملوا مسؤولية التحديث أدباً ونقداً، ليرقوا بإنسانية الإنسان فيرقوا باللبنة الأولى والأساسية في أي تعبير أو تحديث.

إذاً إن اجتماع الممارسة الأدبية الى جانب الممارسة النقدية ليس أمراً غريباً، بل إننا لو تأملنا الحدود بين الأدب والنقد لوجدناها ليست حدوداً شائكة شاهقة، إذ ثمة جسور بينهما تجعل العلاقة وثيقة وجدلية معاً.

لذلك لايضير الأدب أن يكون المبدع ناقداً، كما لايضير النقد أن يكون الناقد أديباً، المهم ألا يتحول النص النقدي الى نوع من الخلق الفني لايخضع لأي منطق أو قانون، فنجده يلتزم دقة التفسير كما يلتزم التعليل والاثبات مستفيداً من معطيات العلوم الانسانية دون أن يغرق نفسه بمعطياتها، لأن النص الأدبي ليس فكراً فقط، إنه روح وجمال، إذ يدخل في تكوينه الخيال والمشاعر وهي عناصر تستعصي على العلم، وتحتاج الى الذوق والحدس والرهافة والإلهام من أجل تلمس مواطن الجمال فيها ومواطن الإبداع.

ولذلك نستطيع أن نعد هذه العناصر أحد الجسور الأساسية التي تربط النقد بالأدب، إنه يتعامل مع عناصر ذاتية وعناصر موضوعية تشكل النص الأدبي، لهذا عليه أن يمتلك أدوات ذاتية كما يمتلك أدوات موضوعية.

أما الوجه الآخر للعلاقة، أي علاقة الأدب بالنقد، فهو على جانب كبير من الأهمية، إذ إن كل أديب هو ناقد بالقوة وإن لم يكن من الضروري أن يكون ناقداً بالفعل، بل يمكن القول إن كل قارىء متذوق هو ناقد بالقوة ولن يستطيع أديب أن يبدع اذا اعتمد على موهبته فقط، فالإبداع لايأتي من فراغ، لابد له من تراكم معرفي وبالتحديد لابد له من ثقافة تمنحه وعياً نقدياً يستطيع بفضله أن يطور إبداعه، فيمتلك القدرة على صقل هذا الإبداع وتشذيبه باستمرار، وبفضل هذا الوعي النقدي بإمكان الأديب ألا يكرّر ذاته

وبالتالي يمتلك ناصية الإبداع في كل عمل فني جديد ينتجه، فهو يتقن عناصر الجنس الأدبي الذي هو مجال إبداعه، ويتفهم طبيعتها، لذلك يكون أكثر قدرة من غيره في التعامل معها أي في تطويرها أو تجاوزها أو تجديد بعضها ورفض بعضها الآخر.

إذاً في هذه الحالة، أي حالة الأديب الناقد بالقوة، يمارس المبدع النقد على أدبه فقط، دون أن ينتج نقداً أدبياً سواء أكان تنظيرياً أم تطبيقياً، وإنما نلحظ ممارسته النقدية عبر تطور أدبه مع تتابع الزمن وعبر مسوداته هذا اذا احتفظ بها ووصلت إلينا.

أما الحالة الأخرى، أي حالة الأديب الناقد بالفعل. فهي تعني اجتماع الممارسة الإبداعية الى جانب الممارسة النقدية، فيكون المبدع منتجاً للنقد كما هو منتج للأدب، وقد لاحظنا أن هذه الظاهرة وجدت في أدبنا العربي قديماً وحديثاً، كما وجدت في الأدب الغربي.

وقد بدت لنا المؤلفات النقدية للأدباء النقاد أبعد ماتكون عن التأثرية، والسطحية التي يظنها البعض سمة مرافقة لإنتاج هؤلاء الأدباء النقاد، فقد لحظنا وعياً دقيقاً لعناصر الجنس الأدبي الذي مارسوه، صحيح أنه اجتمع لديهم الجانب التنظيري للأدب مع الجانب التطبيقي، إلا أننا نلاحظ أن هاجس التنظير للأجناس الأدبية الوافدة والتعريف بها يكاد يغلب على انتاج معظمهم فقد شغلتهم جميعاً قضية الحداثة في الأدب والحياة، وكان سعيهم الى حداثة أصيلة ومعاصرة لذلك حاولوا أن يؤسسوا للأجناس الأدبية الجديدة على أدبنا العربي (الرواية، القصة، المسرحية) على أسس سليمة، عن طريق ربطها بجذور تراثية إن وجدت (كما فعل جبرا ابراهيم جبرا مثلاً في محاولة الربط بين الرواية و«ألف ليلة وليلة»)، وكذلك حاولوا أن يستفيدوا من الانجازات الغربية على صعيد الإبداع، دون أن يدعوا الى تقليدها، فالمعاصرة ابتكار في نظرهم.

وفي هاجس التأسيس هذا يشترك هؤلاء الأدباء النقاد مع غيرهم من النقاد، ولكن نلاحظ لدى هؤلاء رغبة عميقة في إيصال وجهة نظرهم في الابداع الى القراء، خاصة أن معظمهم مارس التجديد عبر إبداعه، لذلك نلاحظ لديهم أيضاً رغبة في الدفاع عما ينتجونه من إبداع، خاصة أمام النقاد التقليديين، وعلى هذا الأساس نجدهم يؤلفون النقد في الجنس الأدبي الذي أبدعوا فيه (أدونيس نقد الشعر، يحيى حقي نقد القصة، جبرا جمع نقد القصة ونقد الشعر. . . .) فهم إذاً يتوجهون عبر مؤلفاتهم النقدية الى القراء العاديين والى النقاد التقليديين وغير التقليديين، كما يتوجهون الى زملائهم المبدعين لتعريفهم بهذه الأجناس الحديثة ولينقلوا لهم بفضل وعيهم النقدي، خبراتهم الحية في الابداع، لذلك تظفر بنصائح للأدباء ترقى بإبداعهم وتجنبهم الزلل والضعف، وبفضل اجتماع الممارسة الأدبية الى جانب الممارسة النقدية نستطيع الدخول الى عوامل مجهولة لنعيش أزمة الابداع وجماليتها، إذ إن هؤلاء الأدباء النقاد أقدر الناس على نقل تجربتهم الحية في معاناة الإبداع وولادة الأثر الفني عبر لغة نقدية متميزة، كما أنهم أقدر الناس، باعتقادنا، على تفهم تقنية العمل الأدبي، لذلك ليس غريباً أن نظفر لديهم بملاحظات تقنية دقيقة تنم عن ذوق مرهف ومعاناة صادقة للإبداع وفهم عميق لطبيعته.

صحيح أن هؤلاء الأدباء النقاد اشتركوا مع غيرهم، أحياناً، في الاهتمام بمضمون العمل الأدبي وأيديولوجيته لكننا نلاحظ أنهم لم يهملوا جمالية العمل الأدبي كما قد يهملها غيرهم من النقاد كذلك لم يتحول لديهم المنهج الى أداة آلية جامعة.

كما لم نلمس لديهم تعصباً لمنهج نقدي ما، ولا شك أن ثقافتهم الواسعة منحتهم سعة الصدر وعمق الرؤية، لذلك لم يجمّدوا أنفسهم في قوالب نقدية جاهزة، رغم أنهم كانوا يدافعون عن وجهة نظرهم في الإبداع.

كما تميزوا عن غيرهم من النقاد وباهتمامهم بلغة العمل الأدبي، فوقفوا عند جمالياتها كما توقفوا عند سقطاتها، وتناولوا دلالاتها وعلاقاتها، إنهم بذلك سبقوا النقاد البنيويين العرب بمراحل كبيرة (خير مثال في هذا المجال يحي حقي).

كذلك تميزوا باهتمامهم بالقارىء، فاهتموا بايصال إبداعهم اليه وتفاعله معه، لهذا حاولوا مدّ يد العون اليه، بالشرح والتعريف والتقديم بعد أن حاولوا فهم المشكلات والأسباب التي تحول دون تفاعل المتلقي مع العمل الفني، لذلك سبقوا غيرهم في فهم نفسية المتلقي واشكالات التلقي ومن ثم طرح بعض الحلول التي تؤدي الى جعل العلاقة بين المرسل (الأديب) والمرسل إليه (القارىء) علاقة صحية ايجابية تقوم على الفهم والتجاوب، فهم يدركون تمام الإدراك أنه لا نجاح لأي أثر فني إلا باحتفال القارىء به، إنهم بذلك سبقوا الاتجاهات النقدية الحديثة التي تولي المتلقي جلّ اهتمامها.

ولعل الإنجاز الأهم لدى هؤلاء الأدباء النقاد هو لغتهم النقدية الفنية التي تجعل القارىء يقرأ النص النقدي مستمتعاً به، فابتعدوا عن اللغة الجافة الآلية التي تجعل الممارسة النقدية أقرب الى لغة العلم ومصطلحاته، وبذلك تحولت اللغة لديهم الى أداة معرفية وجمالية في آن واحد.

فاجتمعت الفائدة والمتعة في النص النقدي، وهم بذلك أمناء لطبيعتهم اللغوية، إذ أصبح التعبير الجمالي جزءاً من تكوينهم الذاتي، إننا بذلك ظفرنا بمتلقٍ يتذوق النص النقدي كما يتذوق النص الأدبي، إنه يتذوقه بقلبه وعقله لاحتوائه الجمال والمنفعة معاً إذ كثيراً ماينفر هذا القارىء حين يقدم له النص النقدي بثوب معرفي جاف، لكنه يقبل على هذا النص حين يقدم له بثوب جميل ونافع في آن واحد، وبذلك يمكن للنقد أن يكون فاعلاً

في حياتنا الثقافية مطوراً لإنساننا العربي وهكذا لم نجد النقد تابعاً للأدب، كما لم نجد الأدب يسيء الى النقد، فكانت العلاقة بينهما حميمة، إنها علامة مواكبة، مساندة، ودفع، لذلك أسهم النقد في تطوير الأدب كما أسهم الأدب، باعتقادنا، في جعل النقد أكثر حيوية وفاعلية لكونه أسبغ على الجانب الفكري فيه جمال الفن ورهافته.

آ ـ مصادر البحث:

/١/ ـ ابن المعتز:

ـ البديع شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجي، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي.

ـ طبقات الشعراء تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، دون تاريخ.

ـ «رسائل ابن المعتز في النقد والأدب والاجتماع» جمعها محمد عبد المنعم خفاجي شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط١، ١٩٤٦.

/٢/ ـ أدونيس:

١ ـ «الثابت والمتحول»، الجزء الأول، دار العودة، بيروت ط١، ١٩٧١.

٢ ـ «زمن الشعر»، دار العودة، بيروت ط١، ١٩٧٢.

٣ ـ «مقدمة للشعر العربي»، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٥.

٤ ـ «الثابت والمتحول» (صدمة الحداثة)، دار العودة، ط١، ١٩٧١.

٥ ـ «الشعرية العربية»، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٦ ـ «سياسة الشعر»، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٧ ـ «كلام البدايات»، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

٨ ـ «الصوفية والسوريالية»، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٢.

/٣/ ـ جبرا ابراهيم جبرا:

١ ـ «الحرية والطوفان»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، (ط١، ١٩٦٠).

٢ ـ «الرحلة الثامنة»: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، (ط١، ١٩٦٧).

٣ ـ «النار والجوهر»، دار القدس، بيروت ١٩٧٥.

٤ ـ «ينابيع الرؤيا»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

٥ ـ «الفن والحلم والفعل»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨، ط١، ١٩٨٥.

٦ ـ «تأملات في بنيان مرمري»، دار رياض نجيب الريس للكتب والتشر، لندن، ط١، ١٩٨٨.

٧ ـ «معايشة النمرة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١.

/٤/ ـ عبد الرحمن منيف:

١ ـ «الكاتب والمنفى، هموم وآفاق في الرواية العربية»، دار الفكر الجديد، ط١، بيروت، ١٩٩٢.

٢ ـ قضايا وشهادات» الحداثة(١)، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، ١٩٩٠.

/٥/ ـ غالب هلسا:

١ ـ «العالم مادة وحركة»، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٢ ـ «الرواية العربية واقع وآفاق» (اشترك في تأليفه مع مجموعة من الكتاب العرب)، دار رشد، ط١ ، ١٩٨١ .
٣ ـ فصول في النقد ، دار الحداث، بيروت، ط١ ، ١٩٨٤ .
٤ ـ قراءات في أعمال يوسف الصايغ، يوسف ادريس، جبرا ابراهيم جبرا ـ حنا مينه، المومس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة، دار ابن رشد، دون تاريخ .

/٦/ ـ غسان كنفاني:

ـ الدراسات الأدبية، المجلد الرابع، دار الطليعة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٧ .
ـ القصص القصيرة، المجلد الثاني، دار الطليعة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٣ .

/٧/ ـ لطيفة الزيات:

ـ من صور المرأة في القصص والروايات العربية، دار الثقافة الجديدة القاصرة، دون تاريخ .
ـ نجيب محفوظ الصورة والمثال، كتاب الأهالي رقم ٢٢ ، سبتمبر، ١٩٨٩ .
ـ حملة تفتيش أوراق شخصية، كتاب الهلال، (ع٥٠٢)، اكتوبر، ١٩٩٢ .

/٨/ ـ يحيى حقي:

١ ـ «دمعة فابتسامة»، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، ديسمبر، ١٩٦٥ .
٢ ـ «عطر الأحباب»، الشركة الشرقية للنشر، بيروت، ١٩٧١ .

٣ ـ «فجر القصة المصرية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥ .

٤ ـ «خطوات في النقد»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦ .

٥ ـ «ناس في الظل»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ .

٦ ـ «هموم ثقافية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ .

٧ ـ «مدرسة المسرح»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ .

٨ ـ «عشق الكلمة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧ .

٩ ـ أنشودة للبساطة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧ .

١٠ ـ «هذا الشعر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ .

١١ ـ «خليها على الله»: كتاب الهلال، ع٤٨١، ١٩٩١ .

١٢ ـ «كناسة الدكان»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١ .

١٣ ـ «ذكريات مطوية» كما رواها لابنته نهى يحيى حقي وتلميذه ابراهيم عبد العزيز، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ط١، ١٩٩٣ .

ب ـ مراجع البحث:

١ ـ ابن خلكان: «وفيات الأعيان» تحقيق د. احسان عباس، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت.

٢ ـ ابن رشيق القيرواني: «العمدة في محاسن الشعر وآدابه» تحقيق محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

٣ ـ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: «أخبار أبي تمام» حققه خليل محمد وعساكر، محمد عبده عزام، نظير الاسلام الهندي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.

٤ ـ د. احسان عباس: «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» دار الشروق، عمان، دون تاريخ.

٥ ـ د. احسان عباس، الياس خوري، فضل النقيب: «غسان كنفاني انساناً وأديباً ومناضلاً» الاتحاد العام للكتاب، الصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٤.

٦ ـ جازاييف تأدييه: «النقد في القرن العشرين» ترجمة د. منذر عياش، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٣.

٧ ـ جان ستاروبنسكي: «النقد والأدب» ترجمة بدر الدين القاسم، مراجعة أنطون مقدسي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٦.

٨ ـ خالد يوسف: «في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب» المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

٩ ـ رينيه ويليك، أوستن وارين: «نظرية الأدب» ت. محيي الدين صبحي، مراجع د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢.

١٠ ـ رينيه ويليك : «مفاهيم نقدية» ت . د . محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، (ع١١٠)، شباط، ١٩٨٧ .

١١ ـ د . زكي نجيب محمود : «قيمٌ من التراث»، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٩ .

١٢ ـ د . زكي نجيب محمود : «حصاد السنين»، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط١، ١٩٩٢ .

١٣ ـ سيد البحراوي : «البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث» دار شرقيات، ط١، القاهرة، ١٩٩٣ .

١٤ ـ شكري محمد عياد : «اتجاهات البحث الأسلوبي» دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ط١، ١٩٨٥ .

١٥ ـ شوقي ضيف : «العصر الجاهلي» دار المعارف بمصر، ط٢، دون تاريخ .

١٦ ـ طه حسين : «من حديث الشعر والنثر» دار المعارف بمصر، ط٩، دون تاريخ .

١٧ ـ عبد الله أبو هيف : «الأدب العربي وتحديات الحداثة» دار الصداقة، بيروت ١٩٨٧ .

١٨ ـ عبد العزيز سيد الأهل : «عبد الله بن المعتز : علمه وأدبه» دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٥١ .

١٩ ـ د . عبد الكريم الأشتر : «د . عبل الخزاعي شاعر آل البيت» دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٨٤ .

٢٠ ـ د . فيصل دراج : «حوار في علاقات الثقافة والسياسة» منظمة التحرير الفلسطينية دائرة الأعلام، دار الجليل، ط١، ١٩٨٤ .

٢١ ـ كاظم جهاد: «ادونيس منتحلاً»، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٢٢ ـ المبرد: «الكامل» حققه د. محمد الوالي، المجلد الثاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١ ـ دون تاريخ.

٢٣ ـ محمد عبد المنعم خفاجي: «ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان» مكتبة الخانجي بمصر، ط١، ١٩٤٩.

٢٤ ـ مخائيل نعيمة: «الغربال» بيروت، ط٧، ١٩٦٤.

٢٥ ـ المرزباني: «الموشح» تحقيق علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، ١٩٦٥.

٢٦ ـ نور ثرب فراي: «تشريح النقد» ت. د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية عمان، ط١، ١٩٩١.

٢٧ ـ ويليام م. ك. ويزات، وكلنيث بروكس «تاريخ النقد الرومانتي» الجزء الثالث، ترجمة د. حسام الخطيب، محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ط١، ١٩٧٥.

١٥٠٠ ط ١/٧/١٩٩٧

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٧

سعر النسخة داخل القطر

٢٥٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل

٥٠٠ ل.س